

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



**TESIS DOCTORAL**

**La red urbana de Woody Allen.**  
**Análisis del espacio narrativo cinematográfico**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA**

**PRESENTADA POR**

**Marta de Miguel Zamora**

**Directores**

Francisco García García  
Mario Rajas Fernández

**Madrid, 2014**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
MADRID

La red urbana de Woody Allen.  
Análisis del espacio narrativo cinematográfico.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

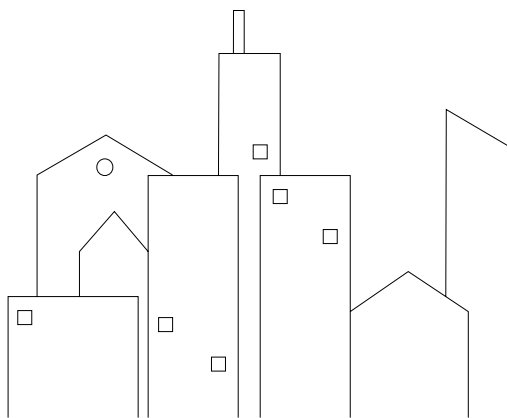
**Marta de Miguel Zamora**

2014

Bajo la dirección de los doctores

Francisco García García y Mario Rajas Fernández





*Para Ángel, Carmina y Miguel,  
los tres pilares de mi skyline*



Agradezco sinceramente la labor de mis directores de tesis, Francisco García García y Mario Rajas Fernández, que han sabido bajarme de las nubes en el momento preciso y guiarme en este largo camino.

Por supuesto, agradezco el esfuerzo de mi familia, que me ha concedido todos los caprichos académicos.

El apoyo constante de mis compañeras de doctorado es también digno de mención. Han sabido compartir inquietudes conmigo y siempre sus consejos han sido de gran utilidad. Me habéis enriquecido.

Gracias también a todos aquellos que en alguna ocasión se han interesado por esta investigación y que han aportado su granito de arena bien con documentación o con ánimos, ambos muy necesarios. No es fácil conversar sobre estos temas y cada palabra se valora.

Por último, mi admiración y respeto hacia Woody Allen. No es mi objetivo desvirtuar el sentido de sus filmes, simplemente llegar a su comprensión. Si he errado en alguna de la conclusiones extraídas, que el director admita mi más humilde disculpa.



*¿Es la ciudad un lugar para vivir en la libertad o un espacio de vocación disciplinaria?*

Karl Marx

*La ciudad ideal se presenta como un artificio del pensamiento cuando no es más que el enunciado de un discurso que «construye» una imagen de la ciudad real, proyectándola sobre la pantalla de la idealización.*

Charles Delfante

*La ciudad es el irreconocible espacio donde se proyectan las múltiples, incluso a veces caóticas, formas de la conciencia.*

Álex Matas Pons

*La mente adquiere forma en la ciudad, y, a su vez, las formas urbanas condicionan la mente.*

Lewis Mumford





*Creo que podría rodar una película en cualquier parte. He trabajado en Hungría, en Italia y en Francia con equipos del propio país. Como suelo decir, sin ánimo de hacerme el gracioso, no hay que ser un genio para hacer cine. Hay cosas mucho más difíciles de hacer en este mundo. Cuentas con tu guión y en todas partes hay equipos que trabajan bien. Son profesionales, y lo son tanto en París como puedan serlo en Budapest, Inglaterra, Nueva York o California. Si sabes cómo hacerlo, no es tan duro. Con sentido común, todo se consigue.*

Woody Allen



## Resumen

La investigación desarrollada para esta tesis doctoral se centra en el análisis de la ciudad como ejemplo de espacio narrativo cinematográfico en un ámbito concreto, la filmografía como director de Woody Allen. El cineasta, con una amplia filmografía a sus espaldas, ha utilizado las ciudades como objeto principal de las historias y narraciones que enmarcan sus filmes, de hecho, su obra está estrechamente relacionada con la ciudad de Nueva York. No obstante, en los últimos años se ha apreciado un giro en torno a las localizaciones de rodaje que ha seleccionado, que son eminentemente ciudades europeas: Londres, París, Roma y Barcelona fueron las elegidas. Aunque ya había rodado en Europa en anteriores ocasiones, no

es hasta los inicios del siglo XXI cuando vemos un mayor protagonismo de estas metrópolis en su filmografía, circunscrita tradicionalmente al núcleo urbano de Nueva York. Woody Allen, considerado por su principal biógrafo como el mayor cronista del modo de vida neoyorquino, abandona repentinamente su ciudad natal para rodar largometrajes en otros rincones del mundo, hecho que resulta llamativo de por sí y que desencadena el principal interés de esta investigación. Allen poner así el punto de mira en un elemento narrativo antes no explotado, el espacio. De hecho, una de las principales cuestiones que se plantean al iniciar este proyecto es el por qué de ese cambio de localización, dilema al que se dará respuesta tras las conclusiones

obtenidas del estudio. La ciudad se convierte de pronto en uno de los elementos narrativos más significativos del cineasta y por ello se instaura como el elemento sustancial de este proyecto. Con el objetivo, pues, de conocer cómo el autor construye el espacio urbano a través de la narrativa cinematográfica y de distinguir cuál es la función de cada núcleo el relato, cuál es la imagen que Allen proyecta de cada ciudad, cómo dibuja la identidad social de cada una y qué tipo de vinculación con cada ciudad tiene el director, se establecen unas hipótesis –principal y particulares– que aglutinan varios aspectos a estudiar y guían el tanto el procedimiento de la investigación como la perspectiva analítica.

Son varias las fases que engloban el proyecto realizado. Por una parte, a modo de contextualización teórica se abordan las distintas teorías que estudian

al constructo ciudad y las diferentes variables que de él dependen. Para obtener un contexto amplio sobre el término se ha acudido a bibliografía específica y variada en cuanto a disciplinas que lo abordan. Así, se consiguen definiciones y aspectos relativos a la ciudad desde distintas perspectivas como son la Sociología, la Historia o el Urbanismo, entre otras. Esta diversificación ofrece un amplio conocimiento sobre el tema en cuestión y facilita la comprensión global del término, muy amplio en significados y líneas de investigación. El contexto teórico continúa con un marco teórico sobre la narrativa audiovisual o cinematográfica, en concreto, sobre uno de los elementos que la conforman: el espacio narrativo, rama sobre la que pilota la metodología de análisis finalmente escogida. El espacio narrativo queda delimitado por dos tipos de espacios, el espacio

diegético y el espacio filmico, que a su vez se subdividen en dos vertientes cada uno –espacio filmico interno, espacio filmico externo, espacio escénico y espacio escenográfico, respectivamente–. Cada uno de estos espacios se delimita a través de unos atributos propios, los cuales se interrelacionan entre sí para forjar la concepción global del espacio en el relato cinematográfico. Por último, este apartado teórico introductorio culmina con un repaso a la biofilmografía relativa al cineasta desde los inicios de su carrera cinematográfica hasta la actualidad. Este apartado permite realizar una aproximación a los filmes del autor y, por tanto, reconocer aquellos a los que se considera como largometrajes urbanos, que son los principales candidatos a pertenecer a la muestra de análisis. Por otra parte, el proceso empírico de la investigación se centra en estudiar el espacio de

la ficción filmica bajo tres perspectivas distintas: análisis de los diálogos del filme, de donde se extraen las calificaciones directas aluden a una determinada localización o ciudad; análisis de la imagen filmica, que alude al tipo de realización cinematográfica característica del director y la manera en la que utiliza las localizaciones para contextualizar el desarrollo narrativo del filme; y, por último, análisis relacional entre el espacio y el resto de elementos del relato –personaje, acción y tiempo–, a partir del cual se conocen las costumbres de una determinada ciudad y su modo de vida. Estas tres vías de análisis conforman un modelo global para el estudio del espacio narrativo cinematográfico. Cada una de estas perspectivas conlleva la aplicación de una plantilla de análisis diferente, las cuales han sido diseñadas ad hoc para la consecución de los objetivos de la

investigación. Estas plantillas son interdependientes entre sí para asegurar una correcta interpretación de los datos y para proporcionar una mayor amplitud de las conclusiones. De esta manera, el modelo de análisis planteado es amplio y diversificado y resulta también de interés propio por ser una propuesta específica que persigue la validez metodológica. Es preciso, por otra parte, detenerse en la conformación del corpus de análisis. El análisis se ha realizado sobre determinadas secuencias de una muestra de largometrajes seleccionada por criterios objetivos y de pertinencia al estudio. El universo fílmico de Woody Allen es amplio y no todas sus obras se circunscriben en torno a un espacio urbano, por lo que la delimitación de una muestra de análisis se hace imprescindible. De no ser así, se obtendrían gran cantidad de datos irrelevantes y superfluos para

el estudio. Esta muestra queda fijada por un criterio principal: largometrajes dirigidos por Woody Allen y estrenados en salas de exhibición comercial. Además, a los largometrajes resultantes de este filtrado se les aplican otros criterios como, por ejemplo, que el nombre de la ciudad pertenezca al título original de la película, que la ciudad tenga una sustancialidad narrativa dentro del relato, o bien, que se haga alusión de forma reiterada y consistente a una ciudad no representada icónicamente en la obra fílmica.

Mediante este procedimiento de análisis basado en el triple eje del diálogo, imagen fílmica y acción narrativa urbana, se consigue elaborar un bloque temático de resultados que incide en resaltar diferentes puntos: 1) la relación de ciudades en las que Woody Allen ha filmado, siendo la ciudad un elemento narrativo sustancial en el desarrollo del

filme; 2) la jerarquía de las ciudades filmadas según la importancia que toma en la filmografía y según el tiempo de metraje; 3) la conexión existente entre los diferentes núcleos urbanos en el relato fílmico; 4) la vinculación personal del director respecto a cada ciudad representada, incluyendo el sentido que cada localización le otorga a la biofilmografía de director como máximo representante de la obra; 5) el proceso de construcción del espacio diegético –calificación, identidad y costumbres de cada núcleo urbano reflejado–; 6) y, por último, el proceso de construcción del espacio fílmico, es decir, el modo de representación del espacio urbano a través de la articulación del espacio fílmico –técnicas de realización fílmica para la captación de espacios exteriores–.

Tras el proceso analítico-interpretativo, la principal conclusión a la que se llega es que las

ciudades que han sido localización de rodaje de los largometrajes de Woody Allen conforman entre ellas una red urbana particular en la que existen flujos comunicacionales, culturales, funcionales e icónicos. Esta conclusión general da respuesta tanto a las hipótesis planteadas como a las preguntas de investigación y objetivos marcados. El cambio de localización ha permitido a Woody Allen afianzar su proceso de producción cinematográfica y, además, lo ha hecho con un sistema propio de producción basado en el espacio urbano como principal reclamo. Además, se extrae como resultado del proceso de análisis el concepto de relato urbano, cuyo significado está compuesto de un aspecto conceptual y otro icónico de cada ciudad en cuestión. El matiz que Woody Allen otorga a cada relato urbano siembra una semilla en el imaginario colectivo y, por tanto, genera conocimiento



e imagen, ya que sus obras son visionadas en todo el mundo. Por otra parte, desde el punto de vista técnico o del discurso audiovisual, en cuanto al análisis del espacio filmico se refiere, se extraen varios aspectos que se reconocen como estilemas de autor, es decir, recursos narrativos específicos y característicos del cineasta la hora de filmar las ciudades. Entre ellos destacan el uso de largos planos secuencia para retratar conversaciones o la técnica del videoclip para mostrar escenarios urbanos.

Por último, en un bloque dedicado a la discusión y al debate, se proponen líneas de investigación

divergentes en cuanto a disciplinas, ya que las conclusiones obtenidas pueden ser de utilidad para estudios relativos al espacio provenientes de campos tan diversos como la Arquitectura, el Urbanismo, el Marketing o, incluso, la Antropología. Se establecen, pues, vínculos entre distintas áreas de estudio y se consolida la narratología como una nueva perspectiva de análisis con aportaciones sólidas al corpus de estudio. Asimismo, queda validada la metodología de análisis, que resulta de gran eficacia para este tipo de estudios por la gran cantidad de información de valor que revela.

## Palabras clave

Ciudad · Red urbana · Woody Allen · Cine · Espacio narrativo

## Abstract

The research developed in this thesis is focused on the analysis of the city as an example of cinematographic narrative space in a particular area: the Woody Allen's filmography as a film director. The filmmaker, who has an extensive filmography behind him, has used the city as a main element of the stories and narrations that frame his movies. In fact, his work is closely related to New York City. However, during the last years it has appreciated a turn around the shooting locations selected, that are eminently European cities: London, Paris, Rome and Barcelona were the chosen ones. Although he had already filmed in Europe in the past, it was not until the beginning of the

21st century when we see a greater role for these cities in his movies, that have been traditionally limited to New York City. Woody Allen, a man considered as the greatest chronicler of New York's way of living by his principal biographer, suddenly leaves his hometown to shoot films in other corners of the world, a fact that is striking in itself and unleashes the main interest of this research. Woody Allen put the focus on a new narrative element not exploited previously, space. In fact, one of the main issues raised at the beginning of this project is the reason why he changed the filming location; this dilemma will be resolved with the conclusions of the research. The case is that city suddenly becomes one of the most

significant elements of filmmaker's narrative and, accordingly, it is established as a main element of this project. Therefore, in order to know how the director builds the urban space through the cinematographic narrative and in order to discover points like: what is the function of each urban core in the story, what is the projected image of each city, what is the social identity of each one and what is the relationship between each city and the author, it is established hypotheses—main and particular ones—that bring several aspects to consider makes a guide for the research's process and the analytical perspective.

There are several phases that conforms this research project. First of all, as a theoretical contextualization, it is approached the city concept and all the variables that depends on it. To get a

full context of the term, it has used specific and varied bibliography based on disciplines that deals with the city concept. Thus, definition of the city and other aspects around it are obtained from different perspectives such as sociology, history or urban development, among others. This variety of disciplines provides an extensive knowledge on the subject matter, makes it very broad in meaning and also offers several investigation lines for overall understanding of the term. The introduction context continues with a theoretical framework of the audiovisual or cinematographic narrative, in particular around one of the elements that constitute it: narrative space, which leads the analysis methodology finally chosen. Narrative space is defined by two types of spaces; these are diegetic space and

filmic space, which in turn are subdivided into two areas each: inner filmic space, outer filmic space, scenic space and scenographic space, respectively. Each one of these four spaces is delimited by its own attributes, which are interrelated to shape the overall design of the space in the filmic narrative. Finally, the introductory theoretical section concludes with an overview to the biofilmography related to the filmmaker since the beginning of his filmic career to date. This part allows an approach to the author's film works and, therefore, recognize those ones that are considered as urban films, which are the main candidates to belong to the analysis sample. On the other hand, the empirical process is focused on studying the filmic space from three perspectives: analysis of the dialogues, from where

direct comments about a location are extracted; analysis of the film image, which refers to the mode of director's filmmaking and the way that city is used to contextualize the narrative development; and, finally, relational analysis between space and the other elements of the story —character, action and time—, through which it is known the particular way of life of the citizen and its culture. These three-way analysis study's model of cinematographic narrative space. Each one of these perspectives involves applying a different analysis template, which have been designed *ad hoc* for achieving the research objectives. These analysis templates are all interdependent to ensure a correct data interpretation and to provide a greater range of conclusions. In this way the proposed analysis model is broad and diversified and it is also a

methodological proposal with interest by itself that searches its own validity.

Moreover, it is necessary to do an explanation about the analysis sample building process. The analysis was performed on sequences belonging to a sample of movies selected by relevance objective criteria. The Woody Allen's film universe is vast and not all his works are shot around an urban space. That is the main reason why is essential the definition of an analysis sample. Otherwise, a lot of irrelevant and redundant data for the study would be obtained. This sample is fixed by a main criteria, this is: films directed by Woody Allen and released in commercial exhibition halls. Moreover, other criteria are applied to the films resulting from this filtering. These are, for example: the name

of the city belongs to the original movies title, the city has a narrative substantiality within the narration, or constantly and repeatedly allusions to a city not represented iconically on the film work.

This method of analysis, that is based on the triple axis of dialogue, filmic image and narrative urban action, has produced a thematical unit that includes several points: 1) list of the cities where Woody Allen has filmed, contemplating the city as a substantial element of the narration; 2) hierarchy of filmed cities in order of importance and in order of time that the city has been filmed; 3) connection or relationship between the different urbanities represented in films; 4) filmmaker's personal attachment for each represented city, including the sense that

each city gives to his biofilmography; 5) diegetic space construction process; 6) and, finally, the representation mode of urban space through the articulation of filmic space –filmmaking techniques for capturing outdoor spaces—.

Following the analytical-interpretive process, the main conclusion reached is that cities that have been a filming location on Woody Allen's movies, build a communicational, cultural, functional and iconic urban network. The change of location has allowed Woody Allen strengthen its film production process and, in addition, he has gotten to create its own production system based on the urban space as the main claim. Furthermore, the result of the analysis extracts the concept of *urban tale*, whose meaning is composed by a conceptual aspect and an iconical

aspect of the city, both included in the filmography studied. The meaning that Woody Allen gives each *urban tale* plants a seed in the collective imagination and, therefore, generates knowledge and image due to his works are watched all over the world. Moreover, from a technical point of view of cinematographic speech, analyzing the filmic space, there are several aspects that are recognized as an stylistic signature, that is, specific and characteristic narrative resources of the director when filming outer locations. Some of these stylistic signatures are the use of long sequence shots to portray conversations and the creation of musical clip sequences to display urban settings.

Finally, in a section dedicated to the discussion and debate of the investigation, diverse research

lines from different disciplines are proposed because of the findings can be used in studies related to architecture, urban planning, marketing and even anthropology, among others. This way, results obtained establish links between different areas of study and further

consolidates narratology as a new analytical perspective with solid contributions to the space knowledge corpus. Likewise, the analysis methodology is validated and it is highly effective for this type of studies because of the great amount of valuable information that reveals.

## Keywords

City · Urban Network · Woody Allen · Cinema · Narrative Space

# La red urbana de Woody Allen. Análisis del espacio narrativo cinematográfico.

## Índice de contenido

Resumen y palabras clave	I
Abstract and key words	VII
 0. PRÓLOGO	 1
 1. INTRODUCCIÓN	 5
1.1. Objeto de investigación	7
1.1.1. Objeto material: la ciudad	7
1.1.2. Delimitación	8
1.2. Justificación del estudio	10
1.3. Propósito	11
1.4. Estructura del proyecto	12
 2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	 15
2.1. Entender la ciudad	17



2.1.1. Breve reseña de la ciudad en la historia	18
2.1.2. Hacia la comprensión del constructo <i>ciudad</i>	23
2.1.2.1. La ciudad en términos de concentración	25
2.1.2.2. La actividad urbana y su influencia en la configuración espacial	30
2.1.2.3. Cultura urbana	42
2.1.2.4. La marca ciudad	48
2.2. El relato audiovisual	52
2.2.1. El espacio narrativo	65
2.2.1.1. Espacio filmico externo	74
2.2.1.2. Espacio filmico interno	76
2.2.1.2.1. Elementos constituyentes del campo visual	76
2.2.1.2.2. Espacio off o fuera de campo	91
2.2.1.2.3. Continuidad espacio-temporal	92
2.2.1.3. Espacio escénico	98
2.2.1.4. Espacio escenográfico	99
2.2.1.4.1. Características descriptivas del espacio escenográfico	101
2.2.1.4.2. El espacio escenográfico como ámbito relacional	103

2.2.1.4.3.	Funcionalidad del espacio escenográfico	110
2.3.	Woody Allen, filmografía	112
2.3.1.	Inicio cinematográfico	112
2.3.2.	El reconocimiento	123
2.3.3.	La inestabilidad	139
2.3.4.	La etapa europea	145
3.	DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	151
3.1.	Objeto formal: la ciudad en el cine de Woody Allen	153
3.2.	Preguntas de investigación	154
3.3.	Objetivos de la investigación	156
3.4.	Hipótesis	158
3.5.	Metodología	159
3.6.	Corpus de estudio	168
3.6.1.	Criterios de selección	168
3.6.2.	Delimitación de la muestra de análisis: tamaño y composición	171

4.	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA CIUDAD COMO ESPACIO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO	181
4.1.	Procedimiento analítico	183
4.1.1.	Secuencias dialogadas	185
4.1.2.	Secuencias descritas	187
4.1.3.	Secuencias narradas	189
4.1.4.	Consideraciones previas	192
4.2.	La red urbana <i>alleniana</i>	193
4.3.	Los vínculos de la red: ciudad y filmografía	205
4.3.1.	Trilogía neoyorquina	205
4.3.2.	La rivalidad entre Nueva York y Los Ángeles	222
4.3.3.	El romance entre Nueva York y París	234
4.3.4.	Un paseo londinense	241
4.3.5.	El desengaño neoyorquino	243
4.3.6.	De la Nueva York estructural a la Barcelona coyuntural	248
4.3.7.	El delirio romano	250
4.4.	Construcción narrativa y dialógica del espacio	256

4.4.1. Nueva York, <i>la ciudad que nunca duerme</i>	257
4.4.2. París, <i>una fiesta móvil</i>	272
4.4.3. Roma, <i>la ciudad eterna</i>	279
4.4.4. Londres, alta y oscura sociedad	285
4.4.5. Barcelona, bohemia	288
4.4.6. Venecia, el romanticismo hecho ciudad	292
4.4.7. Los Ángeles, ciudad inorgánica	295
4.4.8. Oviedo y Avilés, un homenaje a Asturias	303
4.4.9. Ciudades fantasma	306
4.5. La construcción espacial del discurso	310
4.5.1. La narración discursiva	311
4.5.2. El escenario urbano	325
4.5.3. El valor conductual del espacio	334
4.5.4. Hibridación discursivo-actancial	337
4.6. El relato urbano	344
4.6.1. Las estructuras reticulares	344
4.6.2. Los núcleos urbanos	348

5.	CONCLUSIONES	353
	5.1. Contraste de hipótesis	355
	5.2. Conclusiones generales de la investigación	357
6.	DISCUSIÓN	365
	6.1. Análisis crítico	367
	6.2. Aportaciones	369
	6.3. Líneas de investigación	370
7.	EPÍLOGO	375
8.	FUENTES Y REFERENCIAS	379
	8.1. Fuentes citadas y consultadas	381
	8.2. Documentos audiovisuales	395
9.	ANEXOS	399

9.1. Unidades de análisis	401
9.2. Plantilla de análisis: secuencias dialogadas	437
9.3. Plantilla de análisis: secuencias descritas	438
9.4. Plantilla de análisis: secuencias narradas	439



# Índice de figuras

Fig. 1. Mapa de la red urbana de Woody Allen.	204
Fig. 2. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	209
Fig. 3. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	209
Fig. 4. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	212
Fig. 5. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	214
Fig. 6. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	216
Fig. 7. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	219
Fig. 8. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	229
Fig. 9. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	230
Fig. 10. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	230
Fig. 11. Captura de fotograma de <i>Todos dicen I love you</i>	238
Fig. 12. Captura de fotograma de <i>Medianoche en París</i> .	239
Fig. 13. Captura de fotograma de <i>Medianoche en París</i> .	240
Fig. 14. Captura de fotograma de <i>Scoop</i> .	242
Fig. 15. Captura de fotograma de <i>Si la cosa funciona</i> .	247



Fig. 16. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	248
Fig. 17. Captura de fotograma de <i>Días de radio</i> .	261
Fig. 18. Captura de fotograma de <i>Días de radio</i> .	262
Fig. 19. Captura de fotograma de <i>Días de radio</i> .	262
Fig. 20. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	263
Fig. 21. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	266
Fig. 23. Captura de fotograma de <i>Un final Made in Hollywood</i> .	266
Fig. 22. Captura de fotograma de <i>Todo lo demás</i> .	266
Fig. 24. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	270
Fig. 25. Captura de fotograma de <i>Medianoche en París</i> .	278
Fig. 26. Captura de fotograma de <i>Medianoche en París</i> .	278
Fig. 27. Captura de fotograma de <i>A Roma con amor</i> .	280
Fig. 28. Captura de fotograma de <i>A Roma con amor</i> .	282
Fig. 29. Captura de fotograma de <i>A Roma con amor</i> .	283
Fig. 30. Captura de fotograma de <i>A Roma con amor</i> .	284
Fig. 31. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	290
Fig. 32. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	290

Fig. 33. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	291
Fig. 34. Captura de fotograma de <i>Todos dicen I love you</i> .	294
Fig. 35. Captura de fotograma de <i>Todos dicen I love you</i> .	294
Fig. 36. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	300
Fig. 37. Captura de fotograma de <i>Un final Made in Hollywood</i> .	301
Fig. 38. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	305
Fig. 39. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	305
Fig. 40. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	313
Fig. 41. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	315
Fig. 43. Captura de fotograma de <i>Medianoche en París</i> .	315
Fig. 42. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	315
Fig. 44. Captura de fotograma de <i>Medianoche en París</i> .	315
Fig. 45. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	317
Fig. 46. Captura de fotograma de <i>Medianoche en París</i> .	317
Fig. 47. Captura de fotograma de <i>Broadway Danny Rose</i> .	319
Fig. 48. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	320
Fig. 49. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	320

Fig. 50. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	321
Fig. 51. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	321
Fig. 52. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	322
Fig. 53. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	322
Fig. 54. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	323
Fig. 55. Captura de fotograma de <i>Misterioso asesinato en Manhattan</i> .	324
Fig. 56. Captura de fotograma de <i>Match Point</i> .	326
Fig. 57. Captura de fotograma de <i>Broadway Danny Rose</i> .	326
Fig. 58. Captura de fotograma de <i>Todos dicen I love you</i> .	327
Fig. 59. Captura de fotograma de <i>Un final Made in Hollywood</i> .	327
Fig. 60. Captura de fotograma de <i>Match Point</i> .	330
Fig. 61. Captura de fotograma de <i>Match Point</i> .	331
Fig. 62. Captura de fotograma de <i>Un final Made in Hollywood</i> .	332
Fig. 63. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	333
Fig. 64. Captura de fotograma de <i>Vicky Cristina Barcelona</i> .	333
Fig. 65. Captura de fotograma de <i>Manhattan</i> .	333
Fig. 66. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	335

Fig. 67. Captura de fotograma de <i>A Roma con amor</i> .	336
Fig. 68. Captura de fotograma de <i>A Roma con amor</i> .	336
Fig. 69. Captura de fotograma de <i>A Roma con amor</i> .	337
Fig. 70. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	338
Fig. 71. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	338
Fig. 72. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	339
Fig. 73. Captura de fotograma de <i>Annie Hall</i> .	339
Fig. 74. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	340
Fig. 75. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	340
Fig. 76. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	341
Fig. 77. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	341
Fig. 78. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	342
Fig. 79. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	342
Fig. 80. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	343
Fig. 81. Captura de fotograma de <i>Hannah y sus hermanas</i> .	343



0. PRÓLOGO :

UN CAMBIO EXISTENCIAL



Si tuviera que fechar el inicio de esta investigación diría que ha tenido comiendo el día 18 de abril de 2010, fecha en la que mi vida cambió por completo. Es más, aquel día comenzó mi nueva vida. Había residido siempre en Valladolid, un lugar que me brindó grandes opciones, pero, por fortuna o por desgracia, tuve que emigrar a Madrid para mi desarrollo profesional. En aquel momento no era consciente de que no sólo me esperaba un puesto de trabajo. Aquel día llegué a Madrid para quedarme, al menos hasta el momento, y esto conllevaba muchos cambios, pero todavía lo ignoraba.

Sin apenas recapacitar, me instalé en mi nueva residencia pensando, inocente de mí, que podía seguir llevando el mismo ritmo de vida que antes. Pero ¡qué distinto era todo! Difícil adaptación a un entorno que, a pesar de parecer amigable, suponía

un salto cualitativo enorme en mi experiencia. Todo era similar en aspecto, pero ajeno y desconocido en lo sustancial. Fueron tantos los cambios que advertí de una ciudad a otra que no se pueden explicar, al fin y al cabo provocaron sentimientos. Imposible, pues, medir o baremar los efectos del cambio, pero recuerdo descontrol y constricciones a cada paso. Tuve que reflexionar para darme cuenta de lo que me ocurría y cuando lo hice fui capaz de dar forma al objeto de mi investigación. Así fue como la ciudad se convirtió en foco de mi interés, por una mera cuestión personal que perseguía comprender qué me ocurría como ciudadana de un nuevo espacio urbano. En este punto brotaron las preguntas, dudas e inquietudes que me llevaron a indagar en aspectos recónditos de la esencia urbana. Y al hacer frente a mi problema, encaucé mi proyecto de tesis doctoral.





# 1. INTRODUCCIÓN



## 1.1. Objeto de investigación

### 1.1.1. Objeto material: la ciudad

El origen de los primeros asentamientos humanos recae en un acto de cooperación entre individuos que proactivamente gestaron las primeras bases de un modelo social. El fin del nomadismo nos ha brindado la oportunidad de hablar a día de hoy de civilizaciones, culturas y sociedades. La propia condición del ser humano y la capacidad creativa del individuo y del entorno produjeron el nacimiento urbano, una obra maestra de la historia de la humanidad. La evolución de la ciudad ha sido testigo de la evolución del individuo y viceversa. A través de la historia descubrimos los diferentes modelos urbanos de los que cada civilización ha dejado huella. Así, la ciudad,

ante todo, es “el resultado de un proceso” (Terán F. , 2009, p. 41), “un palimpsesto” (Delfante, 2006, p. 277), un continente de resquicios heredados.

Bajo esta coyuntura, podemos asentir que la herencia más reciente de la que se ha alimentado la ciudad contemporánea es la que dejó la Revolución Industrial. Durante esta etapa el uso de la razón trató de poner solución a los inconvenientes urbanos generados por el aumento de la población, del tráfico y de la actividad industrial. Pero lejos de conseguir estos objetivos, la ciudad ha ido incrementando paulatinamente sus índices de concentración en todos los aspectos. Esta senda mantiene su auge en

el siglo XXI, en el que las transparentes redes de comunicación esbozan los núcleos neurálgicos de actividad para dar forma a un nuevo modelo de ciudad y ciudadanía; un paradigma acorde a la dinámica globalizadora. El imparable desarrollo tecnológico ha inducido un cambio en las infraestructuras urbanas que afecta tanto al individuo como a la conformación de espacios. La ciudad absorbe todo cuanto le rodea y lo asimila para sí con el fin de satisfacer las necesidades de quienes la habitan. Esta capacidad innata de reconstrucción es lo que dibuja su constante evolución y marca su ciclo de vida.

### 1.1.2. Delimitación

El cine delimita nuestro objeto de estudio, en concreto, la filmografía de Woody Allen. La

Son numerosas las disciplinas que se han ocupado de estudiar el espacio y en concreto la ciudad. Las aportaciones al corpus provienen de campos tan diferentes como la Historia, la Arquitectura, el Urbanismo, la Psicología, la Sociología o el Marketing y la Publicidad, entre otras. Todas las aportaciones son válidas y su delimitación se desdibuja a merced de una correlación que aporte nuevos matices y abra vías de investigación. Así, con el objetivo de presentar una nueva perspectiva de aproximación al objeto de estudio, nuestra propuesta y aportación al corpus la haremos desde el ámbito filmico.

investigación queda circunscrita así en el ámbito cinematográfico y las herramientas metodológicas

beberán de la Narrativa Audiovisual o Narrativa Cinematográfica ya que, si hay algo que caracteriza al cine es su tendencia a contar historias mediante la imagen en movimiento y el sonido. La Narratología se ha erigido como la disciplina madre de todo texto audiovisual. Acudimos además a esta disciplina porque el ser humano a lo largo de la historia ha utilizado la narración para dar sentido a su vida y al mundo que le rodea mediante la construcción de relatos. Es más, la Historia misma se genera a través de la narración. Como asevera Roland Barthes “el relato comienza con la historia misma de la humanidad” (1970, p. 9). Por lo que la comprensión de la estructura de los relatos y sus componentes, nos ayudará también a conocer la naturaleza sociocultural del individuo. Bajo esta premisa, parece comprensible pensar que el

estudio de la ciudad a través de la Narrativa Filmica nos ayudará a comprender el fenómeno urbano y todos los factores que de él subyacen. Sin embargo, sabemos que el relato urbano extraído del texto audiovisual estará filtrado por el autor del mismo, Woody Allen en nuestro caso, pues el relato, al fin y al cabo, es el resultado de un ejercicio de enunciación en el que principalmente intervienen dos agentes: “el que enuncia unos significantes con el objetivo de construir un significado, el autor del discurso, y el que interpreta dotándolos igualmente de significado, el lector” (Canet y Próper, 2009, p. 23). El principal objetivo de esta investigación es precisamente este, indagar en los significantes y significados del texto fílmico para alcanzar la máxima comprensión tanto del entramado urbano como de las herramientas cinematográficas y sus recursos.

## 1.2. Justificación del estudio

El principal factor que induce a poner en marcha esta investigación es el interés personal. Un factor quizá un tanto ególatra, pero ineludible y digno de mención, pues es un interés que nace de la más sincera vocación por la actividad investigadora. El apetito constante de conocimiento, la observación casi enfermiza de todo lo novedoso, la infinita búsqueda de una explicación coherente a cualquier cosa, la ilusión perenne por el descubrimiento sin buscar en ello nada más que la recompensa del saber es el motivo que impele la consecución de esta meta. Una meta que además de conocimiento, aporta madurez personal y un modo de vida, una profesión. Pero más allá de lo emotivo y puramente personal, el estudio toma también justificación teórica y empírica desde el punto de vista

de la Sociología Urbana y de la Narrativa Audiovisual. ¿Cómo aunar ambas disciplinas en una misma investigación? Con un objeto formal de estudio como el seleccionado, la obra cinematográfica de Woody Allen. Una filmografía muy urbanita que a través de su análisis empírico nos permita inmiscuirnos en la urbanidad espacial y desentramar el modo de representación filmica.

Que estas disciplinas se conviertan en nuestro principal interés no es algo fortuito, pues si por algo se caracteriza el cine es por contar historias, historias cotidianas que han funcionado tradicionalmente como agente socializador. Y, por otra parte, no hay otro espacio más óptimo para la socialización como la ciudad, punto neurálgico del que fluyen todo tipo

de comunicaciones interpersonales. Creemos, pues, que la unión de estas dos disciplinas es casi innato y totalmente natural. El cine nos aproximará así un poquito más a esa realidad urbana ya que, como decía Andre Bazin, *el cine es el arte de lo real*. Sentencia

### 1.3. Propósito

Lo que buscamos con este proyecto es encontrar una explicación a los fenómenos urbanos a través del estudio narrativo de varios filmes. Encontramos en la cinematografía el entorno perfecto para llevar a cabo un estudio de tales condiciones por su mimesis con la realidad urbana contemporánea. Es cierto que el cine procura fantasía y que en muchas ocasiones el relato fílmico es ciencia ficción, pero de una filmografía tan urbana como la de Woody Allen,

que Eirc Rohmer matizó para concretar que *el cine es el arte del espacio*. Y si esto es así, no hay mejor manera de justificarlo que con una investigación acerca del *espacio urbano* y el *espacio narrativo*.

que no suele caer en los efectismos visuales dando gran valor a la conversación y a la belleza icónica, pensamos que podemos extraer conclusiones coherentes acerca de ciertos fenómenos urbanos. Supone sólo una primera aproximación al objeto de estudio desde una perspectiva poco abarcada y, por tanto, pensamos que es de interés general porque puede aportar nuevos puntos de vista al corpus y enriquecerlo en algunos aspectos.



## 1.4. Estructura del proyecto

La investigación tomará una estructura en bloques. El primero de ellos consta de una contextualización teórica sobre el estado de la cuestión, es decir, es un recorrido bibliográfico de estudios precedentes sobre la ciudad, el espacio narrativo filmico y la obra de Woody Allen. Este marco puramente teórico nos permitirá empaparnos de conocimiento y terminología específica que nos facilite la tarea de formulación de preguntas de investigación, objetivos concretos e hipótesis. Esto formará parte de un segundo bloque temático que abarca el diseño de la investigación, en el que detallaremos también el corpus de análisis y los criterios de selección que hemos tomado para delimitar la muestra de análisis. Asimismo, fundamentaremos la metodología elegida.

Continuaremos con un apartado dedicado al análisis de la ciudad como espacio narrativo cinematográfico, en el que plantearemos inicialmente el procedimiento analítico para, posteriormente, presentar los resultados y dar una interpretación de los mismos. Finalizada la exposición analítico-interpretativa, recopilaremos las conclusiones generales del estudio y comprobaremos la validez de las hipótesis planteadas. Por último, finalizaremos con un pequeño bloque abierto al debate y a la discusión. Expondremos las vías de investigación que surgen del estudio y las aportaciones del mismo a la comunidad universitaria y público general. Este esqueleto irá acompañado de todas las referencias utilizadas y de los documentos anexos pertinentes.





## 2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN



## 2.1. Entender la ciudad

La ciudad es espacio y como tal, su existencia se vincula al tiempo, constructo social que organiza el devenir y ofrece a la vida una velocidad, un ritmo, una historia. Una historia compuesta de hechos, de vivencias, de acciones guiadas por personas de las cuales mana la ciudad como protagonista, a pesar, a simple vista, de pasar desapercibida. No se la considera ni se le da importancia y, sin embargo, ofrece a la humanidad una forma de vida, la abre vías y la dirige. Su sistema de comunicación le otorga la potestad de generar y amoldar conductas, de ahí su capacidad creativa. Pero su lengua resulta difícil de comprender. La transparencia de sus palabras produce la ensoñación del usuario que, finalmente, queda atrapado entre líneas. La necesidad humana

produjo su gestación, así, humanidad y ciudad se necesitan recíprocamente, resultando esta paradoja su principal condición.

Históricamente el Neolítico marca el inicio de nuestro objeto de estudio. Fue un periodo de grandes cambios tecnológicos, sociales e incluso económicos, en el que de la piedra tallada se pasó a la pulimentada, del nomadismo al sedentarismo, de la recolección al cultivo y de la caza a la domesticación. Estos hechos, acaecidos paulatinamente tras el último periodo glacial hacia el año 7000 a.C., favorecieron las condiciones para el desarrollo de los primeros asentamientos colectivos en zonas cuyas condiciones geográficas, cercanas a ríos, con tierras fértiles y de clima cálido permitían la explotación de los recursos naturales. La

propia historia de los asentamientos humanos incide en el origen de la urbe como un acto de cooperación entre individuos que proactivamente gestaron las bases de un modelo social. La ciudad, pues, como principal muestra de construcción humana, transfiere un reflejo de lo que cada sociedad que la habita es y quiere contar de sí misma, de modo que cada civilización ha dejado muestra a través de la historia de su modo de entender la urbe. Así, el asumido

modelo urbano occidental contemporáneo, proveedor de las necesidades e intereses de sus usuarios, dista, en forma y contenido, de otros modelos urbanos. Razón por la resulta difícil hacerse con una definición operativa, sincrónica y multidisciplinar de ciudad, ya que ésta es una entidad cambiante al son de los tiempos y de las infraestructuras. Una breve introducción histórica previa puede ayudarnos a comprender su complejidad.

### 2.1.1. Breve reseña de la ciudad en la historia

A pesar de que la historia de la humanidad no ha transcurrido siempre en torno a puntos geográficos concretos, gracias a la formación de los primeros asentamientos humanos podemos hablar, a día de hoy, de civilización y cultura. Los núcleos urbanos

han evolucionado desde la más absoluta precariedad, típica de las primeras ciudades mesopotámicas, hasta un complejo entramado arquitectónico, tecnológico, industrial y cultural como es la urbe actual. Las diferentes etapas históricas marcan el ciclo de vida de

los diferentes modelos urbanos y cada grupo poblador ha dejado muestra en el espacio de lo que ha sido su forma de vida. Por lo que es imposible eludir la perspectiva histórica a la hora de contextualizar el concepto *ciudad*.

Desde la Antigua Grecia el urbanismo tomaba un sentido cívico que ha servido de ejemplo a las civilizaciones posteriores. La principal muestra de ello es el ágora, cuya función social lo determina como el “lugar público donde el hombre se encuentra a sí mismo y accede a nuevos conocimientos, pues es en este lugar donde se organiza la memoria colectiva que permite a la acción inscribirse en el tiempo” (Delfante, 2006, p. 54). Esta construcción situaba el epicentro de la acción social en un lugar público, lo que sirvió como precedente para el desarrollo de la democracia. Durante el también prolífico periodo romano, que

vio levantar construcciones irrepetibles para cubrir las necesidades básicas de los ciudadanos, la forma urbana estuvo regulada por leyes. Pero la práctica urbanística romana extendida por toda Europa tuvo su fin con las invasiones bárbaras, las cuales produjeron grandes cambios en las estructuras sociales de los asentamientos romanos. Así se abrió paso la Edad Media, cuyos primeros siglos se caracterizan por la decadencia que asoló a los núcleos de población.

La Alta Edad Media representa en la historia de la ciudad una marcha atrás. Fue una etapa en la que las aldeas proliferaron enormemente, acarreando cambios en la estructura económica de la época: la imposición del modelo feudal. El resurgimiento urbano tuvo lugar durante la Baja Edad Media, cuando se comenzaron a restablecer las vías



comerciales debido a la protección que ofrecía la Iglesia para el desarrollo de actividades mercantiles en las poblaciones episcopales.

Las ciudades medievales se gestaron por muy diversas razones, lo que impide establecer un modelo estándar de urbanismo. No obstante, todas ellas compartían elementos comunes como las murallas, los mercados o las plazas, que servían de soporte para las actividades comerciales. De modo que el mercado se configuró como el verdadero motor de la urbe del medievo, que gozaba de protección y autonomía gracias al amurallado que le rodeaba. Durante este periodo es preciso destacar que en la península ibérica, debido a la incursión islámica, afloró una nueva concepción de ciudad. Los asentamientos ocupados tomaron una forma determinada acorde a las costumbres musulmanas.

El modo de vida controvertido y el recelo hacia la intimidad se reflejaban en un urbanismo sencillo, de calles estrechas y homogéneas y carente de espacios públicos de reunión, a excepción de la mezquita. Tras la caída del Imperio romano, las ciudades islámicas mantuvieron un alto desarrollo durante la Alta Edad Media mientras que el resto caía en decadencia, privilegio que perdieron tras la Reconquista española. El legado urbanístico de esta época dejó una pequeña muestra de las diferencias formales, estructurales y culturales entre las dos civilizaciones que habitaban la península.

El gótico, asentado en Europa, no arraigó igualmente en Italia, de donde resurgieron las formas del arte clásico de la antigua Roma y Grecia en el siglo XV, dando pie al Renacimiento. Este período supuso un auge demográfico urbano y, por ende, un aumento

en la extensión territorial. En el Renacimiento, al igual que en posterior el Barroco, la ciudad fue rediseñada para ciertos sectores minoritarios de la población: las clases altas. Esto se refleja en la opulenta construcción de palacios, amplias vías rectilíneas y plazas ornamentadas con estatuas conmemorativas, fuentes u obeliscos. Es decir, el espacio público se caracteriza por ser albergador de recintos con objetivos meramente monumentales. Mientras, en España, la aparición de las plazas mayores cerradas, escenario de acontecimientos públicos y festejos con precedentes en las plazas medievales, se asentó como estilema del urbanismo renacentista español.

Por otra parte, es en el Barroco cuando surgió la necesidad de “crear un instrumento burocrático impersonal” (Chueca Goitia, 1968, p. 138) que representara a la plenitud nacional. Nació así la ciudad

denominada *capital* que dejaba atrás el concepto de *ciudad estado*. La gran ciudad, o capital, alteró el orden político ya que mermaba capacidad de gestión al resto de municipalidades que se vieron supeditadas al poder central; incipiente muestra de centralización que ha seguido su desarrollo hasta nuestros días. La realidad política y social de la época quedó marcada también en el urbanismo, cuyo principio básico era la perspectiva como único punto de vista focalizador, centralizador, unificador o dirigente. Asimismo, la Ilustración, además de procurar un nuevo orden socioeconómico, abogó por un modelo urbanístico basado en el cientificismo, la razón, la lógica y el utilitarismo.

Pero los principales factores que derivaron en la adopción de una nueva forma urbana fueron: la Revolución Industrial y el ferrocarril. Por otra parte, la

superproducción de bienes agrícolas en los territorios rurales provocó el éxodo del campesinado hacia las incipientes zonas urbanas industrializadas en busca de trabajo. Los efectos de la Revolución Industrial transformaron radicalmente la forma clásica de la ciudad y establecieron una nueva jerarquía espacial dando lugar a la especulación del suelo y a la merma de creatividad en cuanto a la edificación. La ciudad "¡tras la Revolución Industrial, no será más que un bloque petrificado susceptible de mínimos retoques, siempre a condición de que no supongan un perjuicio para los derechos adquiridos!" (Delfante, 2006, p. 277).

A pesar de que el siglo XIX es el momento en el que nace el urbanismo como disciplina reconocida por los Estados y es impartida en las universidades, no tenía cabida el planeamiento urbano en esta época, pues la ciudad se construía bajo las leyes de

la lógica, utilizando una metodología propia de las ciencias empíricas y teniendo en cuenta siempre los advenimientos del sistema económico. Reglas de previsión afines a la práctica fordista predominante en la producción industrial que pretendía, respecto al urbanismo, establecer un control tanto demográfico como espacial de la ciudad. El uso de la razón trató de poner solución a los inconvenientes urbanos generados por el aumento del tráfico, la población y la alta actividad industrial. Pero lejos de ello, la ciudad, desde la Revolución Industrial, se convirtió en refugio y escenario de oleadas de emigrantes rurales. Esta senda que continúa en la actualidad y procura un nuevo modelo de ciudad y ciudadanía.

### 2.1.2. Hacia la comprensión del constructo *ciudad*

La Historia y la Sociología nos advierten que la ciudad no es sólo forma. Restringir su definición a un único aspecto espacial o entenderla como un mero contenedor puede resultar equívoco. La ciudad es la base en la que se sostiene un modo de vida ordenado y sedentario que, mediante la socialización de sus ocupantes, ha dado lugar a las civilizaciones. Por tanto, ciudad es un término intrínsecamente relacionado con el de cultura en cuanto a que, una sociedad no prolifera sin unos rasgos culturales comunes que permitan y faciliten el entendimiento entre individuos, la gestión de los recursos y el establecimiento de unas normas. Bajo esta premisa debemos prestar atención a definiciones de ciudad que, desde una amplia perspectiva, incidan

en las características globales que la conforman como espacio físico y sociocultural. Como ya hemos mencionado, resulta de gran dificultad dar una definición multidisciplinar y operativa del término, pero las diferentes aportaciones de sociólogos y estudiosos del hecho urbano nos servirán de soporte para contextualizar este constructo en plenitud.

La Administración española, a través del Instituto Nacional de Estadística, considera ciudad a todo asentamiento cuya población supere los 10.000 habitantes. Este punto de vista, a pesar de que restringe el objeto de estudio, resulta netamente cuantitativo y no ofrece una visión global de lo que la ciudad es y representa. Coincidimos, pues, con Louis Wirth (2005, p. 2), quien defiende que “caracterizar

como urbana una comunidad sólo sobre la base de su tamaño es obviamente arbitrario”, pues estos límites administrativos varían dependiendo del país. Asimismo, hubo un intento por encontrar una definición aceptada internacionalmente en la Conferencia Europea de Estadística de Praga. Sin alcanzar el éxito esperado, la propuesta designa como “población urbana al conjunto de personas residentes en agrupaciones de viviendas compactas de más de 10.000 habitantes, y las de 2.000 a 10.000 habitantes si la población dedicada al trabajo de la tierra no supera el 25 por 100 de la población activa total” (Capel, 1975, p. 277). Esta aportación resulta también eminentemente cuantitativa y, por tanto, escasa, a pesar de que hace alusión a factores no numéricos de los que hablaremos más adelante. En este punto, las cifras nos conducen hacia una

variable clave en el estudio de lo urbano: la densidad. La Real Academia de la Lengua Española hace referencia a este factor, puesto que define la ciudad como “conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas”. Esta concepción, completamente válida aunque, a nuestros ojos, también incompleta, nos presenta algunos de los aspectos por los que debemos comenzar a estudiar la ciudad y, particularmente, nos llama la atención el hincapié que hace en la densidad de población.

### 2.1.2.1. La ciudad en términos de concentración

La principal diferencia entre las zonas urbanas y las rurales es que aquéllas poseen un índice de población muy superior, las cifras así nos lo han confirmado. Pero además, las áreas urbanas se diferencian entre sí, unas de otras, por el tamaño, ya sea por extensión territorial o por demografía. El tamaño demográfico es uno de los pilares de la jerarquía urbana, la cual clasifica “las ciudades según su orden de importancia” (George, 1991, p. 341). La creación de sistemas jerárquicos<sup>1</sup> se debe a que la concepción de ciudad, en

términos de tamaño, se distorsiona a causa del gran desarrollo urbano y del crecimiento demográfico tras la Revolución Industrial. Esto hace que se requieran denominaciones más estrictas que den nombre a las nuevas entidades surgidas. Los geógrafos urbanos han convenido en diferenciar entre los términos ciudad, urbe, metrópolis, conurbación y megalópolis para clasificar a los diferentes tipos de asentamientos que se han ido generando a lo largo de los años por el éxodo rural<sup>2</sup>. La diferencia entre estas concepciones hace referencia al tamaño del asentamiento, de modo

---

<sup>1</sup> Los estudios sobre jerarquías urbanas se diferencian entre los que se fundamentan en la generación orgánica de los asentamientos, como son el modelo de jerarquía por escalones de Arthur E. Smailes (1944), el propuesto por Brian Berry (1964), o el modelo de los lugares centrales de Walter Christaller (1933), y entre los estudios que predicen una generación inductiva de los territorios como la regla del rango tamaño de George Kingsley Zipf (1949), de corte más universal.

---

<sup>2</sup> La Real Academia de la Lengua Española también establece diferencias entre estos términos. Urbe: “ciudad, especialmente la muy populosa”. Metrópolis: “ciudad principal, cabeza de la provincia o Estado”. Conurbación: “conjunto de varios núcleos urbanos inicialmente independientes y contiguos por sus márgenes, que al crecer acaban formando una unidad funcional”. Megalópolis: “ciudad gigantesca”.

que entenderíamos por ciudad a una población pequeña (menor a 100.000 habitantes), urbe por una población intermedia (100.000 y 500.000 habitantes), metrópolis por una población grande (500.000 habitantes), conurbación por la unión de varias metrópolis y megalópolis por una gran conurbación que da lugar a una macrociudad (más de 20 millones de habitantes). El término de megalópolis, el más reciente en el tiempo, fue acuñado por Jean Gottman en 1961 para describir los últimos fenómenos surgidos en las áreas urbanas por la expansión y unión de grandes conurbaciones.

Las diferencias territoriales en torno al tamaño tienen también una lectura cualitativa, ya que “el crecimiento de la aglomeración da lugar a modificaciones sustanciales en la calidad de las ventajas urbanas de la misma y amplía de forma

esencial sus oportunidades económicas y sociales” (Capel, 1975, p. 281). En este sentido, podemos decir que mientras la concentración de habitantes viene provista de una concentración industrial y económica que procura el desarrollo y la sostenibilidad del territorio, a su vez las ventajas apriorísticas de un conjunto social sólido se desdibujan en pro de la individualidad. Una de las aportaciones de Max Weber así lo dice y explica que la ciudad es

una gran concentración de casas colindantes, dispuestas en orden compacto, que forman una aglomeración dotada de una identidad tan amplia que en ella no se produce la agrupación ordinaria y específica de la vecindad caracterizada por su conocimiento personal y recíproco entre sus habitantes (Weber, 1987, p. 3).

Aristóteles en su obra *La Política* ya apelaba al hecho de que cuanto mayor es el número de

habitantes de un asentamiento, mayor divergencia potencial existe entre ellos, lo que afecta directamente a las interacciones sociales entre los miembros de la comunidad. La familiaridad se diluye en las grandes localidades haciendo que las relaciones sociales sean transitorias y superficiales, en otras palabras, secundarias. Se restringe el contacto social a ciertos ámbitos específicos, normalmente, relacionados con la actividad profesional desempeñada. En este conglomerado, el individuo interacciona con el medio y con los demás a fin de satisfacer unas necesidades básicas que le procuren su subsistencia en el entorno. Resultan, pues, lazos de interés con sentido utilitarista que “tienden a obstruir el funcionamiento eficiente del orden social” (Wirth, 2005, p. 8). Desde la Psicología Ambiental, se ha determinado que la alta densidad de población puede provocar en el

individuo diversos desequilibrios, como pueden ser el aumento de la agresividad y del estrés, el aislamiento, la reducción de la solidaridad y el desapego interpersonal (Holahan, 1991). Muchas de estas afecciones se justifican a través de la *teoría de la sobrecarga de la información*. Stanley Milgram (1970) propone esta teoría como “un modelo teórico para explicar cómo enfrentan la aglomeración”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> La mayoría de psicólogos ambientales diferencian entre del término densidad y aglomeración. Con densidad se refieren a los aspectos físicos o espaciales de una situación como, por ejemplo, el número de personas por un determinado área; mientras que con aglomeración hacen referencia a los factores psicológicos o subjetivos de una situación, es decir, la percepción del individuo del área restringida. No obstante, hay reticencias ante estas acepciones por parte, principalmente, de Jonathan Freedman, quien opina “que la aglomeración no debe restringirse a una percepción subjetiva, sino simplemente referirse al espacio objetivo por persona” (Holahan, 1991, p. 230). En el tema que nos ocupa, nos alineamos con esta última tendencia, puesto que no consideramos un hecho subjetivo la aglomeración en torno a las ciudades ya que ésta se puede suscribir con datos demográficos. Nuestra perspectiva, por tanto, proviene de una fuente más sociológica que psicológica.



urbana los residentes de la ciudad” y señala tres fuentes de información que en los entornos urbanos proporcionan al individuo una sobrecarga tal, que merma su capacidad de procesamiento. Estas fuentes son: “1) un gran número de personas, 2) alta densidad de población, y 3) una población muy heterogénea” (Holahan, 1991, pp. 248-249). Para enfrentarse a la sobrecarga de información característica de las grandes ciudades, el individuo “desarrolla mecanismos sociales de adaptación”, adopta “técnicas para bloquear o desalentar algunos encuentros sociales” y aprende a “filtrar la actividad social” (Holahan, 1991, p. 249). Dichas respuestas de adaptación, a la larga, conducen “al desarrollo de normas sociales que reducen al mínimo, en cantidad y calidad, los contactos sociales”, lo que “ayuda a explicar porqué

la vida urbana llega a caracterizarse por relaciones de rol muy estilizadas y superficiales, como las que se dan entre un profesional y sus clientes o entre el comerciante y los consumidores” (Holahan, 1991, p. 249). Tal perspectiva nos explica la razón por la cual en las urbes “nuestros contactos físicos son estrechos pero nuestros contactos sociales son distantes” (Wirth, 2005, p. 8). En esta misma línea, Louis Wirth señala, parafraseando al clásico sociólogo Emile Durkheim<sup>4</sup>, que el

aumento cuantitativo dentro de un área que se mantiene constante (es decir, el aumento de su densidad) tiende a producir diferenciación y especialización, dado que sólo así puede dicha área soportar cantidades crecientes. De

---

4 A pesar de que las obras de Karl Marx, Federico Engels, Emile Durkheim o Adam Smith no versaban expresamente sobre el hecho urbano, sus teorías socioeconómicas se aproximan, en cierta manera, a nuestro objeto de estudio como punto de principal interés.

este modo, la densidad refuerza la acción de la cantidad en punto a diversificar hombres y actividades y a aumentar la complejidad de la estructural social (Wirth, 2005, p. 8).

En este punto nos encontramos con la causa de la complejidad de las sociedades modernas e industrializadas: la división del trabajo, que afecta de muy diversas maneras al entorno urbano. En primer lugar, la diversificación opera como agente generador de la brecha entre el mundo rural y el urbano, puesto que clasifica los trabajos urbanos como industriales y comerciales y los rurales como agrícolas y ganaderos. Por otra parte, la diversificación laboral interna de la propia ciudad genera una heterogeneidad social debido a que “fomentan un espíritu de competencia” (Wirth, 2005, p. 9) entre individuos, lo que a su vez provoca la diversificación espacial en la forma urbana por las diferentes localizaciones que ocupan los diversos

gremios o sectores de actividad. Asimismo, este factor genera “la tendencia de toda ciudad a especializarse en aquellas funciones en las cuales tiene la mayor superioridad” (Wirth, 2005, p. 8), formando redes de competencia y pugnas por la supremacía en torno a la actividad productiva. Del factor utilitario deriva, pues, una retroalimentación con el factor de la concentración, ya que, como señaló Adam Smith, la especialización sólo puede avanzar a medida que el mercado se amplía, “lo que a su vez acentúa la división del trabajo” (Wirth, 2005, p. 8). Así pues, el tamaño, tanto demográfico como espacial, lleva tras de sí una serie de factores que ayudan a comprender el complejo entramado urbano. Una de las aportaciones al corpus que hace referencia a estos aspectos –y que consideramos la más completa hasta el momento– es la que ofrece Horacio Capel, quien defiende que la

ciudad se caracteriza por “el tamaño y la densidad, el aspecto del núcleo, la actividad no agrícola y el modo de vida, así como ciertas características sociales, tales como la heterogeneidad, la *cultura urbana* y el grado de interacción social” (1975, p. 266). Esta definición nos servirá de referencia a la hora de seguir hablando de los factores que configuran

la urbe. Pero además, debemos comentar que lo expuesto hasta ahora son recopilaciones clásicas de estudios urbanos y que, a día de hoy, existen clasificaciones y argumentos muchos más recientes y acordes al entorno socioeconómico actual en el que se gesta la urbe contemporánea. Éstos se verán a lo largo del contexto teórico.

### 2.1.2.2. La actividad urbana y su influencia en la configuración espacial

Cuando hablábamos anteriormente de jerarquías urbanas lo hacíamos siempre en términos de tamaño y densidad de población desde una perspectiva cuantitativa. No obstante,

una jerarquía puramente numérica que se basa en el número de habitantes de la ciudad o, más aún, de la aglomeración es una primera aproximación bastante

poco significativa. Se recomiendan las clasificaciones basadas en la calidad de las funciones (George, 1991, p. 341).

Las referencias vistas hasta ahora ya hacían alusión a este factor cualitativo y es que la funcionalidad es otro rasgo distintivo entre los entornos rurales y los urbanos.

A lo largo de la historia ha habido diversos modelos de ciudad en términos de funcionalidad, pero en el modelo precursor al de la ciudad contemporánea, éste es el de la *ciudad industrial*, “las exigencias de la producción, del consumo y de los intercambios mercantiles” (Ascher, 2004, p. 25) marcaron tanto la disposición espacial como su funcionalidad primaria. En este punto, podemos entender la urbe como “una aglomeración en la cual la mayor parte de los habitantes viven de la industria y del comercio y no de la agricultura” (Weber, 1987, p. 4). En el mismo sentido, François Ascher la define como “agrupaciones de población que no producen por sí mismas los medios para su subsistencia” (2004, p. 19), es decir, como un asentamiento dependiente de las materias primas proporcionadas por agentes externos. La actividad es, pues, la que otorga a la

urbe su sentido y sostenibilidad. Sostenibilidad que queda ligada al trazado de vías de comunicación, a la producción en masa y al emplazamiento de fábricas y almacenes de bienes de primera necesidad. La concentración industrial en un territorio viene, asimismo, marcada por un fuerte carácter económico. Georg Simmel infirió la relación existente entre la economía de mercado y la ciudad y aguyó que el modo en el que el sistema económico, dotado de una infraestructura eminentemente urbana, condiciona el entramado social y el modo de vida. El contexto socioeconómico en el que se gesta la urbe promueve la aglomeración de corporaciones en determinados territorios, reportando altos beneficios a empresarios debido a que se facilita el intercambio de servicios entre compañías, resulta más fácil encontrar mano de obra y además suscita la división del trabajo, lo

que afecta directamente al ciudadano y a su modo de interaccionar. Como consecuencia de la concentración industrial, las ciudades quedan clasificadas por su ámbito de especialización, tendencia que se mantiene en la actualidad y que ha dado lugar a la formulación de nuevas jerarquías urbanas como, por ejemplo, la de la Globalization and World Cities Research Network. La GaWC, en su informe de 2008, *The World According to GaWC*, incide en diferenciar las ciudades en 3 niveles:

- *Ciudades alfa*: son localizaciones con un papel principal en la red urbana global con industria avanzada y donde se encuentra un alto número de grandes empresas. Son centros de decisión, financiación y de apoyo a servicios desarrollados (Purón, 2006, p. 4). A su vez, se subdividen en cuatro tipos: alfa ++, alfa +, alfa y alfa -.
- *Ciudades beta*: son núcleos clave de centros de decisión continental o regional. Albergan empresas globales y filiales de servicios avanzados. Suelen ser sedes de organismos internacionales derivados de la ONU. Funcionan como nexo entre diferentes países y juegan un papel principal en la coordinación regional. Requieren de unas infraestructuras sólidas de transporte eficiente, de ambiente cosmopolita y de capacidad de atracción de nueva ciudadanía y profesionales (Purón, 2006, p. 4). Se dividen en: beta +, beta y beta -.
- *Ciudades gamma*: son ciudades de importancia nacional y de regiones internacionales, pero no juegan un papel de liderazgo internacional en la red urbana (Purón, 2006, p. 4). Se diferencian en: gamma y gamma -.

Esta clasificación se aplica a ciudades que cumplen con características propias del efecto de la globalización, por lo que cumple un carácter universal. La dinámica de la globalización “derivada de los avances tecnológicos y de la voluntad de los diferentes sistemas sociales de aprovechar y acomodar estas fuerzas” (Purón, 2006, p. 5) ha matizado el concepto de red urbana<sup>5</sup> que, en su sentido primitivo, hacía referencia al “conjunto de ciudades repartidas en una región o estado, manteniendo unas con otras relaciones de diversos caracteres” (George, 1991, p. 515). El fenómeno globalizante ha provocado que esta red de ciudades opere en un ámbito mundial. “Como resultado, se da una intensa competencia entre

conjuntos urbanos por atraer y retener los factores de producción que permitan lograr la aglomeración y economías de escala necesarias” (Purón, 2006, p. 5). Así, las ciudades han quedado clasificadas por su ámbito de especialización, reclamando su superioridad unas por encima de otras. Tendencia mercantilista que ha dirigido a la ciudad durante los últimos años y cuyo apogeo se halla en lo que actualmente se conoce como *citymarketing*, estrategias de explotación empresarial aplicadas al territorio y enfocadas a la obtención de un posicionamiento global mediante la *cosificación* de la urbe o su identificación como producto. Estas acciones catalogan a la ciudad por su único valor utilitario. El empeño constante por la atracción de capital e inversión supone una de las principales funciones de las megalópolis que, encauzadas en el círculo de la globalización luchan por una supremacía

---

<sup>5</sup> Debemos distinguir entre los conceptos de jerarquía y red urbana. La jerarquía urbana atiende a criterios cuantitativos de densidad de población, mientras que la red urbana implica los flujos de relaciones entre los diversos núcleos o centros que la conforman.

en un “paisaje económico internacional (que) no es plano en absoluto” (Florida, 2009, p. 28).

La más compleja de las formas que toma la ciudad contemporánea es la *ciudad global*, concepto acuñado por Saskia Sassen (1991). En una de las múltiples entrevistas que Sassen ha concedido describe las ciudades globales como “aquellas que no sólo han logrado adaptarse a la economía globalizada, sino que también han sido actores estratégicos en su estructuración” (Sassen, 2011). Asimismo, sostiene la idea de que esta tipología de ciudad se ha configurado, además, por factores sociales y políticos, no sólo económicos. De otra de sus entrevistas extraemos que “las grandes ciudades de todo el mundo son el terreno adecuado para que una multiplicidad de procesos de globalización asuman formas concretas y localizadas”, a la vez que “podemos considerar las ciudades como

lugares para las contraindicaciones de la globalización del capital” (Sassen, Entrevista Saskia Sassen, 2008). Estas palabras nos remiten al término *glocalización*, expuesto por Roland Robertson (2003), que implica pensar globalmente y actuar localmente en el planteamiento de las urbes contemporáneas. Esto, a su vez, nos dirige hacia a otros factores cruciales de nuestro objeto de estudio: las cuestiones de identidad y ciudadanía, que también tienen repercusión sobre la funcionalidad territorial, ya que la responsabilidad social y el buen funcionamiento de la urbe no es sólo cuestión de dirigentes, sino de sus habitantes.

Ahora bien, la funcionalidad urbana no estriba únicamente en albergar a una cantidad ingente de habitantes, pues su sostenibilidad requiere de un motor de actividad industrial y comercial además de una serie de gestores que permeabilicen los procesos

productivos. Por lo que todo territorio asentado se sostiene bajo unas normas administrativas que guardan el orden social. Este rasgo es común en las zonas rurales y urbanas, pero en el contexto de la globalización las ciudades han desarrollado unos mecanismos de control y una burocracia mucho más exigentes al querer posicionarse como nodo de referencia en la *red urbana global*. Sassen afirma que en sus investigaciones ha hallado dos funciones productivas de la *ciudad global*:

Una es la de ser espacio productivo, la economía global no existe simplemente en un espacio global electrónico que funciona más allá de los países. Nace y se hace en gran parte en esas urbes. La red de 40 ciudades globales que surgió en los años 90, que ahora llega a más de cien si incluimos núcleos menores, articula y en parte genera economía global, no responde sólo a una decisión de

los jefes urbanos. La segunda función es política en dos sentidos: desestabiliza viejos regímenes de clase y genera nuevas modalidades políticas. Una manera de decirlo es que facilita la desnacionalización parcial de las élites económicas y políticas (Sassen, 2011).

En este sentido, los cambios estructurales de la *ciudad global* han virado de un modelo de organización *geopolítico* a uno *metropolitico*, tal como arguye Paul Virilio (2006). Y Lewis Mumford ya advertía en su obra *La Ciudad en la Historia* (1961) que “en el recorrido de los asentamientos humanos, de una ciudad que era simbólicamente un mundo pasamos a un mundo que se ha convertido, en muchos aspectos prácticos, en una ciudad” (Fernández Vicente, 2010, p. 10). La globalización ha procurado un detrimento en la supremacía del Estado o nación en beneficio de la metrópoli,



que se presenta como núcleo neurálgico de la actividad económica, política y administrativa desempeñando “un papel crucial en la economía global”, tal como afirma Richard Florida (2009, p. 28). Así pues, como comenta Virilio, la polis no es más que el punto de referencia de la política y, por tanto, su función también es administrativa. Y a colación, Marcel Auroousseau argumenta que las zonas urbanas no sólo

incluyen a las grandes masas concentradas que no se interesan, al menos en forma inmediata, por la obtención de materias primas, alimenticias, textiles o de confort en general, sino que están vinculadas a los transportes, a las industrias, al comercio, a la instrucción de la población, a la administración del Estado o simplemente a vivir en la ciudad (Capel, 1975, p. 267).

La misión, pues, de garantizar el orden social y mantener las infraestructuras urbanas recae sobre los gestores territoriales que, en la actualidad, han tenido que diversificar su atención por el entramado reticular en el que se ven inmersas las urbes contemporáneas. Como comentaba Sassen, la función administrativa no sólo debe preocuparse de asuntos internos, sino también de los nexos *transmetropolitanos* que ensamblan los diferentes nodos de la *red urbana global*. Este cambio ha venido promovido por el desarrollo tecnológico y los diferentes canales de comunicación existentes en la actualidad, lo que se conoce ya como la Tercera Revolución Industrial. Las comunicaciones no sólo han condicionado la gestión administrativa, sino que también han proyectado un nuevo modo de vida y una configuración espacial determinada. “El determinismo de los medios de

comunicación, la imposición de un buen o mal grado de nuevos fondos culturales por la acción de nuevas tecnologías, sólo es posible cuando los usuarios están bien adaptados, es decir, bien dormidos” (McLuhan y Powers, 1995, p. 28). De hecho, el fenómeno comunicativo ha dado lugar a una nueva nomenclatura o tipología de urbe: la *ciudad informacional*, término difundido por Manuel Castells (1995). La *ciudad informacional* es la surgida tras el proceso evolutivo de la *ciudad industrial*, en otros términos, es la *ciudad post-industrial*, en la que las tecnologías informáticas han jugado un papel clave al haber transformado las bases productivas. Como advierte Antonio Fernández Vicente

la tecnología digital comporta, sin duda, una alteración no sólo en el paradigma productivo y de consumo, sino en el proceso de constitución civilizatorio. Lo que cambia

es nuestra relación con el tiempo y con el espacio. Un espacio planetario que parece haberse contraído con el dominio de las distancias y un tiempo mediado por las representaciones automatizadas de los dispositivos digitales (Fernández Vicente, 2010, p. 15).

Ahora bien, Castells percibe los cambios estructurales sociales y económicos que ha sufrido la ciudad actual respecto al previo paradigma industrial y arguye que vienen promovidos por las tecnologías de la comunicación y su funcionamiento global a través de las redes informáticas. La industria ha pasado de la predilección mecanicista a la liquidez tecnológica de la electrónica digital, lo que propicia un cambio de actitud en el individuo y un nuevo modo de interactuar con los demás y con el espacio. El paradigma informacional posee una estructura líquida en constante movimiento y proceso de interacción, lo

que conlleva que los núcleos urbanos se configuren como un

*espacio de flujos* que domina el espacio de lugares contruidos históricamente en la medida que la lógica de las organizaciones dominantes se aparta de las restricciones sociales de las identidades culturales y las sociedades locales por medio de las tecnologías de la información. La conclusión examina proyectos espaciales alternativos que pueden ponerse en práctica para contrarrestar el dominio de los flujos (Castells, 1995, p. 9).

Esta configuración urbana procura al sistema económico una gran flexibilidad en cuanto al tráfico de capital, mercancías, personas, puestos laborales, etc., lo que también repercute en la forma espacial de los núcleos urbanos, que se determina por requisitos tecnológicos y construye entornos cambiantes y lugares de mero tránsito.

A colación de esta premisa, bajo una perspectiva antropológica podemos pensar que las *ciudades informacionales* se han convertido en *no lugares*, es decir, en “espacios que no son en sí lugares antropológicos” en el sentido que “no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (Augé, 1993, p. 83). Marc Augé defiende que la “sobremodernidad es productora de *no lugares*” (1993, p. 83), y

por *no lugar* designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Si las dos relaciones se superponen bastante ampliamente, en todo caso, oficialmente (los individuos viajan, compran, descansan), no se confunden por eso pues los no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo

y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria (Augé, 1993, p. 98).

Dicha tendencia en lo territorial merma los referentes culturales urbanos y nacionales de los habitantes, lo que nos conduce al dilema de la identidad.

Podríamos decir que la ciudad posmoderna se ha vuelto un no lugar, propicio a la desidentificación (y más aún en las derivas nocturnas): un abandonar la identidad para prestarse a situaciones, roles inauditos, entregarse a la fiesta, al desorden, caer en conductas anómicas; esto es, poner entre paréntesis el espacio-tiempo, vivir como de prestado (Imbert, 2010, p. 260).

Pero antes de adentrarnos en la cuestión identitaria debemos hacer referencia al contraste

en la disposición espacial entre el modelo urbano industrial y el post-industrial, aspecto que también es condicionante de la construcción de una identidad urbana concreta.

En el paradigma industrial “la sociedad ordena el territorio según sus necesidades, su tecnología y sus imaginarios, y este espacio construido realimenta estas categorías del conocimiento convirtiéndose en un signo que sufre sus propias transformaciones” (Carrasco Rey, 2004, p. 58). Por tanto, la morfología de la *ciudad industrial* se puede estudiar a través de la categorización de los diferentes espacios que se pueden encontrar en ella, como pueden ser los *clusters*, barrios, distritos, etc.. A su vez, los diferentes espacios se han jerarquizado en estamentos por la actividad específica que en ellos predomina, de ahí el surgimiento de polígonos, zonas residenciales,

recintos universitarios, el centro urbano o las zonas comerciales, entre otros que, a su vez, categorizan a los residentes por clases y ocupación, favoreciendo, asimismo, la diversificación del trabajo y la estructura de clases. Estas jerarquías se dan por la influencia del proceso de industrialización que dio lugar a un modelo específico de ciudad y que por el efecto de la globalización ha tomado un nuevo rumbo o paradigma. Por tanto, actualmente,

frente a la urbanización industrial clásica que genera la concentración de población e industrial en grandes ciudades, los nuevos procesos de urbanización postindustrial generan movimientos centrifugos o desconcentradores desde las ciudades y regiones centrales hacia su periferia (Ferrás Sexto, 2000).

Así, “las tecnologías de la instantaneidad y su consecuente *tiempo real* se nos presenta como

una herramienta de liberación respecto al enclave espacial” (Fernández Vicente, 2010, p. 15), es decir, favorece la dispersión geográfica y, por consiguiente, las fronteras se desdibujan no sólo en un sentido físico. Los sistemas de comunicación actuales han facilitado la generación de esa *aldea global* que ya auguraba Marshall McLuhan a mediados del siglo XX. La comunicación, pues, ha jugado y juega un rol clave en el entramado urbano ya que, desde los primerizos asentamientos humanos, los sistemas de escritura se han forjado como símbolos esenciales de la vida en comunidad y gracias a ellos somos conscientes del progreso de la humanidad. Es en la ciudad donde la cooperación y la solidaridad humana se refugian y, por ende, donde se produce el mayor número de intercambios. Así, la ciudad se configura como el principal escenario del proceso comunicativo

que, por el auge tecnológico, se ha visto mediatizado y ha inducido un determinado orden social. Que las sociedades urbanas progresen según se desarrollan las tecnologías de la información y de la comunicación no resulta una mera casualidad, pues “toda tecnología tiende a crear un nuevo medio ambiente o galaxia que no funciona como mero receptáculo pasivo, sino por el contrario, opera como un proceso activo que da nueva forma tanto al hombre como a otras tecnologías” (McLuhan, Fiore, y Agel, 1971, p. 17). La popular máxima de Marshall McLuhan: *el medio es el mensaje*, que da título a una de sus obras (1988), manifiesta también este argumento. Para este autor, el mensaje no se limita a un simple contenido, sino que adquiere unas características propias del medio que las emite, es decir, una forma mediante la cual poder inferir en las masas. Así pues, la morfología urbana

es el continente de un mensaje urbanita que trata de consolidar un orden social determinado. Kevin Lynch en su obra *La imagen de la ciudad* (1961) “sostiene que las representaciones compartidas del ambiente proporcionan los símbolos y la memoria colectivos que resultan esenciales para la comunicación social” (Holahan, 1991, p. 85). De lo que deducimos que un determinado ambiente físico condiciona la conducta de quienes lo habitan, tal y como advierten los psicólogos ambientales.

La información que parte del ambiente y hace impacto en el individuo, se recibe, evalúa y codifica mediante una red de procesos psicológicos interrelacionados. Estos procesos incluyen la percepción ambiental, el desarrollo de representaciones ambientales y la formación de actitudes hacia el ambiente. Esta información ambiental procesada se convierte entonces en la base de las

decisiones del individuo en cuanto a cómo, cuándo y dónde actuar con respecto al ambiente. Los actos del individuo, sean conductas individuales (por ejemplo, rendimiento ambiental) o conductas sociales (las que implican espacio personal, privacidad, territorialidad o afiliación) operan también como un sistema interconectado (Holahan, 1991, p. 394).

La funcionalidad del urbanismo radica, pues, en la construcción de un entorno amigable y en la formación de una ciudadanía con identidad social,

### 2.1.2.3. Cultura urbana

Los autores de la Escuela de Chicago, pioneros en este aspecto, han indagado en la peculiaridad del contexto sociocultural urbano como creador de nuevos comportamientos y como generador de una

la cual cada vez es más difusa por el proceso de globalización y la movilidad que éste procura. Así, se produce la paradoja en torno a una ciudadanía unida que camina en un mismo sentido integrada por una serie de individuos diversos y con objetivos propios. De hecho, uno de los principales empeños de la Sociología ha sido el de facilitar una definición del concepto *cultura urbana*, para lo que se requiere un estudio del modo de vida de los habitantes de la ciudad en contraposición a las costumbres rurales.

forma de vida *ad hoc*. En rasgos generales, como apunte a los aspectos que ya hemos detallado anteriormente en referencia a la Psicología Ambiental, la vida en la ciudad supone para el individuo un alto

estado de nerviosismo, cierta aversión o reserva hacia sus convecinos, un sentimiento de soledad y una libertad estimulada por “la individualización de los rasgos de la personalidad, lo cual es consecuencia de la división del trabajo y de una actividad cada vez más parcelada”; sin embargo, en contraposición, “la gran ciudad (también) produce una atrofia de la cultura individual, consecuencia de la hipertrofia objetiva, la cual aplasta al individuo” (Capel, 1975, pp. 268-269). La especialización provee, pues, al individuo de una movilidad fluctuante en cuanto a su estatus, que desemboca en una mayor complejidad de la estructura urbana social. “La compulsión a que cada individuo procure destacarse como producto en el mercado” (Liernur, 2003, p. 97) por la presión que la competencia ejerce sobre él en el terreno laboral, y la adopción constante, por parte de las áreas urbanas,

de nuevos y variados tipos de habitantes “produce una población altamente diferenciada” (Wirth, 2005, p. 10). Desde esta óptica, “una ciudad puede ser definida como un establecimiento relativamente grande, denso y permanente de individuos socialmente heterogéneos” (Wirth, 2005, p. 4), alegato que, a pesar de las limitaciones que presenta, introduce un nuevo factor de nuestro objeto de estudio: la heterogeneidad. Por su parte, Manuel de Terán considera que “este elemento de la heterogeneidad social ha de ser tenido como especialmente válido como factor explicativo de la diferenciación social del espacio urbano y del paisaje en que adquiere expresión material” (1964, p. 446). Haciendo caso a esta consideración, abordaremos la problemática de este factor por la relevancia que toma la diferenciación a la hora de entender la cultura urbana y la ciudad como categoría social.



Hay posturas que defienden que la configuración de las megalópolis actuales “no propicia la creación de redes sociales, la interacción cotidiana entre los sujetos urbanos” (Rizo, 2006, p. 9) o, al menos, que si éstas no desaparecen, se están viendo mermadas o están inmersas en un proceso de cambio en defensa de lo individual. A colación, Wirth explica que

la interacción social existente en el medio urbano entre tal variedad de tipos de personalidad tiende a destruir la rigidez de las líneas de casta y a complicar la estructura de clases, produciendo así un entramado de estratificación social más diferenciado y ramificado que el que se encuentra en sociedades más integradas (2005, p. 9).

Sin embargo, el factor fundamental que ha permitido la proliferación de una estructura social y el que, a su vez, ha forjado la identidad del ser humano como ser social ha sido el de la cooperación, ya

que “la incapacidad individual para satisfacer todas las necesidades propias de la vida, obliga a la unión con otros para auxiliarse mutuamente” (Carrasco Rey, 2004, p. 61). Siendo una de las principales funciones de la urbe el mantener un orden social para garantizar la vida en común, la integración de todos los miembros de la sociedad debe ser una de las prioridades a la hora de forjar una ciudadanía. En este aspecto, Wirth comenta que “dondequiera que se congreguen grandes cantidades de individuos diferentemente constituidos, se introduce también el proceso de despersonalización” (Wirth, 2005, p. 10) como tendencia niveladora. Así, la vida metropolitana desarrolla una decadencia de lo subjetivo en beneficio de lo objetivo, es decir, “un retroceso de la cultura del individuo (...) frente a la proliferación de la cultura objetiva” (Simmel, 2001,

p. 108). Esta dicotomía es abordada y superada por Pierre Bourdieu a partir del concepto de *habitus*. “El *habitus* es un sistema de disposiciones duraderas, que funcionan como esquemas de clasificación para orientar las valoraciones, percepciones y acciones de los sujetos”, es decir, son “estructuras sociales interiorizadas, incorporadas por los individuos en forma de esquemas de percepción, valoración, pensamiento y acción” (Rizo, 2006, p. 1). Por tanto, el *habitus* se comporta como “un conocimiento in-corporado (mediante el cual) las personas guían la mayor parte de sus prácticas sin necesidad de racionalizarlas, pero adecuadas a un fin racional” (Rizo, 2006, pp. 1-2). Asimismo, estas estructuras son flexibles y están abiertas a nuevas experiencias. Este carácter dinámico subyace en las interacciones propias de las representaciones

sociales, que no son más que construcciones simbólicas que dotan de sentido a la realidad social. Las representaciones sociales constituyen, pues, el nexo entre lo psicológico y lo social y a través de ellas

se describen, simbolizan y categorizan los objetos del mundo social, a partir de atribuciones de sentidos en las cuales se inscribirán las acciones de los sujetos. De esta forma, las representaciones operan, si no determinando, sí condicionando las conductas. Y por ello, permiten establecer un orden que facilita a los sujetos orientarse en el mundo social, por un lado, y hacen posible la comunicación entre los miembros de un mismo grupo, otorgándoles un código común, compartido, que permite el diálogo (Rizo, 2006, pp. 3-4).

Lo que nos vienen a clarificar estas palabras es que las normas sociales que han sido interiorizadas,

es decir, creadas e inculcadas, son las productoras de la cultura común, la cual se mantiene en constante renovación y tiene la potestad, asimismo, de modificar las estructuras que la han forjado. Así pues, las representaciones sociales que conforman la *cultura urbana* se retroalimentan, suministrando a la ciudadanía los mecanismos necesarios para progresar y afrontar nuevas etapas.

Por otra parte, no podemos eludir el dilema de la identidad. Los autores Sergi Valera y Enric Pol (1994) defienden que la base de la identidad del individuo se encuentra tanto en su pasado ambiental como en los significados que socialmente ha ido adquiriendo a través de su experiencia y relación con el espacio, principios similares a los expuestos por Pierre Bourdieu en su descripción del *habitus*. Asimismo, la propuesta de Henri Tajfel desde la

Psicología Social “sostiene que los sujetos, además de poseer una identidad personal exclusiva, poseen también una identidad social, donde se refleja su pertenencia a determinado grupo o grupos con los que los individuos se identifican” (Rizo, 2006, p. 4) y “bajo estas circunstancias, la individualidad debe ser reemplazada por las categorías” (Wirth, 2005, p. 10). De modo que, cuando un sujeto se asienta en la categoría de ciudadano, se establece un nexo entre todos los miembros de la comunidad o endogrupo que da lugar a lo que podemos denominar *identidad social urbana*. El sentido de pertenencia al grupo se traduce, pues, como pertenencia al entorno urbano. Esta idea respalda la postura que entiende la ciudad como “un producto social fruto de la interacción simbólica que se da entre personas que comparten un determinado entorno urbano” superando, de esta

manera, “la dimensión física para adoptar también una dimensión simbólica y social” (Valera y Pol, 1994, p. 11). La repercusión social de este hecho recae sobre las relaciones personales que quedan subyugadas al asociacionismo. Esta situación viene causada por la propia inherencia de la ciudad al sistema monetario que obliga a las instituciones a categorizar para hacer un uso eficiente de los servicios, puesto que “sin una rígida adherencia a rutinas predictibles una gran sociedad compacta no sería capaz de mantenerse a sí misma” (Wirth, 2005, p. 9). Con lo cual, la identificación social urbana nos permite diferenciar los rasgos culturales contruidos simbólicamente, lo que a su vez establece unas pautas de comportamiento generalizadas entre la población. Se configura, así, no como una imposición, sino como “algo objetivo y subjetivo a la vez”, puesto que, “a

pesar de tener una dimensión objetivada, la identidad depende de la percepción subjetiva que tienen las personas de sí mismas y de los otros” (Rizo, 2006, p. 5).

La tendencia hacia la homogenización de la población con el fin de satisfacer las necesidades de todos los habitantes, o al menos de su mayoría, da lugar a un sentimiento común, a un sentido de pertenencia al lugar al que denominamos *cultura urbana*, constructo que resulta del modo de vida característico de la ciudad, del proceso identitario y de la cesión individual. La *cultura urbana* supone, pues, la adopción de una norma estandarizada de actuación, de una lógica propia de los ocupantes de una ciudad, en concreto, la adopción de una identidad social.

#### 2.1.2.4. La marca ciudad

El concepto de *cultura urbana* y la compleja dinámica del proceso identitario nos dirige hacia lo que a día de hoy conocemos por *marca ciudad*. Nos hemos referido anteriormente al *citymarketing* para explicar la forma en que la ciudad es explotada en términos económicos y productivos en base a estrategias empresariales. No obstante, pensamos que la creación de la *marca ciudad* va más allá de los intereses monetarios, al menos, según lo plantean los agentes culturales y las plataformas que investigan la causa. Digamos que interviene en este factor lo que hemos denominado Responsabilidad Social Urbana o Responsabilidad Social Ciudadana. El término Responsabilidad Social se refiere al compromiso, derechos y deberes de los miembros

de un grupo para con el mismo y para con los demás exogrupos. Es un ejercicio no normativo que subyace de los principios éticos y la cooperación entre individuos para el bienestar común. Así, la Responsabilidad Social Urbana hace referencia a factores de crecimiento no basados únicamente en la concentración de capitales, sino en principios éticos que estimulen un modelo sostenible de funcionamiento urbano.

Es decir, un entorno sostenible significa encontrar una forma urbana y un tipo de interacción social que permita mantener en un nivel razonable la diversidad social y la diversidad biológica, la salud de los habitantes, la calidad del aire, el agua y el suelo, para garantizar el desarrollo del bienestar de la humanidad, a la que

preservar la flora, la fauna y los recursos naturales (Pol Urrutia, 2008, p. 180).

Entendemos que la RSU intenta dotar al entramado urbano de una estructura sólida de crecimiento bajos unos principios e intereses con los que la ciudadanía se sienta cómoda e identificada. Asimismo, pensamos que la Responsabilidad Social atiende a criterios positivos de proactividad y que no proclama la abstinencia creativa de propuestas sostenibles. Así, esta teoría se aproxima a la disciplina de la Creatividad con la que comparte principios y objetivos. Por tanto, la RSU en la fórmula de la ya popular expresión *ciudad creativa*. El estudio de la creatividad aplicada a la metrópolis resulta paradójico ya que la ciudad constituye un terreno fértil de procreación por las propias características físicas espaciales y por la ciudadanía cohabitante. La ciudad

es el ámbito por excelencia del desarrollo y el progreso, es mas, en términos de marketing y comunicación, identitariamente se configura a sí misma como una *marca*. La *marca ciudad* trata de difundir el concepto urbano base para planificar su desarrollo en torno al mismo.

La *American Marketing Asociation* (AMA) define la marca como “un nombre, un término, una señal, un símbolo, un diseño, o una combinación de alguno de ellos que identifica bienes y servicios de un vendedor o grupo de vendedores, y los diferencia de los competidores” (Kotler, Cámara, Grande, y Cruz, 2000, p. 454). Esta definición quizá esté demasiado focalizada en objetivos comerciales, pero nos ofrece una visión general del término. Ahora bien, si aplicamos esta definición a un determinado territorio, podríamos decir que la *marca ciudad* es

el resultado de conceptualizar una idea creativa que aúne identidad y proyecto de futuro sostenible. Dicho de otra manera, se trata de crear y fomentar la *marca ciudad* del *producto ciudad* para conseguir unos objetivos de posicionamiento estratégico en la actual *red urbana global*. Dicha concepción será el germen de la construcción de un relato creíble sobre el territorio en cuestión. Y nos referimos en este punto al relato por la gran aceptación en los últimos años de esta técnica entre los expertos en relaciones públicas y comunicación publicitaria para dar valor de marca a un producto determinado, como puede ser en nuestro caso, el producto ciudad. Así pues, retomamos las frases iniciales para aseverar que una ciudad muestra lo que cada civilización que la ocupa es y quiere contar de sí misma. De esta forma cada espacio urbano resulta diferente entre sí, en forma y

sustancia, lo que, por otra parte, aporta personalidad, identidad y unicidad a la *marca*. Por tanto, la *marca ciudad* es la ciudad en sí misma, ya que ya tiene un nombre propio y a ella están asociados una serie de atributos únicos y perceptibles por el ciudadano y los agentes externos. Así bien, si el producto y la marca ya existen, se debe potenciar su posicionamiento y entendemos por posicionamiento “el lugar claro, distinto y deseable en relación con los productos de la competencia, en la mente de los consumidores” (Kotler y Armstrong, 2003, p. 260). No se trata únicamente de diseñar un logotipo de gran impacto visual, sino de crear ciudadanía, un concepto, un intangible de calado perceptual que condicione el valor de la marca y mediante el cual se planifique el desarrollo interno y externo de la ciudad. Uno de los mayores ejemplos al respecto ha sido la campaña de

imagen de la ciudad de Nueva York tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. Las autoridades y la población se volcaron en un proyecto único que ha dado como resultado la reinvención de la ciudad, un proyecto que ha logrado que Nueva York se erija, actualmente, como uno de los principales destinos turísticos a escala mundial según el informe *MasterCard Global Destination Cities Index* de 2012.

Pero lo verdaderamente anecdótico de la generación de relatos en torno al espacio urbano es que no es una técnica novedosa, simplemente es la reutilización de una herramienta de comunicación no explotada en la vertiente territorial. Pues el mayor ejemplo de *storytelling* aplicado al territorio es el caso de la *ciudad perdida de la Atlántida*, un lugar que, sin tener evidencia empírica de sus existencia, permanece perenne en el imaginario colectivo por las

historias que de ella se han generado. Así pues, es una ciudad existente desde un punto de vista cultural, al igual que muchas ciudades imaginarias de la literatura universal. La intriga, el misterio, la imaginación y la empatía alimentan estas creaciones simbólicas. De modo que de la misma manera que el humano ha creado ciudades de un concepto, puede crear un concepto de ciudad perdurable en el tiempo. Así, creatividad y narratología funcionarían al unísono en pro de un proyecto común, un proyecto urbano con un referente tangible.



## 2.2. El relato audiovisual

Partimos de la tesis de que toda obra cinematográfica es un texto debido a que se configura a partir de “conjuntos finitos y analizables de signos con sentido narrativo” (García Jiménez, 1993, p. 29). Así pues, la analítica del relato audiovisual se dirige a observar e identificar “las unidades mínimas del sistema y del proceso narrativo”, así como a reflexionar “sobre su comportamiento funcional e interactivo” (García Jiménez, 1993, p. 29). Esta práctica subyace de la consideración del filme no sólo como texto, sino como texto narrativo; que es texto en cuanto a que puede ser considerado como “una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad en origen, la del ente emisor (...), un medio de representación (soporte icónico, verbal o

iconográfico) y un receptor-lector-intérprete” (Marzal Felici y Gómez Tarín, 2007, p. 37); y es narrativo en cuanto a su proyección de relato, es decir, que cuenta o relata una historia a través del lenguaje, en nuestro caso, el lenguaje audiovisual<sup>6</sup>. Mieke Bal (1985, p. 16) indaga en la definición de texto narrativo y determina que en él se deben encontrar tres características: 1) la existencia de portavoces: autor y narrador; 2) la existencia de tres estratos: el texto, la historia y la fábula; y 3) la existencia de acontecimientos conectados que causen la acción de los actores.

---

<sup>6</sup> A pesar de la controversia existente en cuanto a si verdaderamente existe un lenguaje audiovisual o no, utilizaremos la expresión lenguaje audiovisual en un sentido estricto, pues entendemos que, sea lengua o no, el cine tiene su particular forma de comunicar mediante unos signos concretos.

Las películas a lo largo de la historia del cine han sido en general, producciones eminentemente narrativas. Por su parte, la filmografía de Woody Allen en particular, relata historias en todas y cada una de sus películas, de modo que cumple, a priori, con las características mencionadas. Parece coherente que abordemos el análisis de sus filmes a través de la teoría de los textos narrativos, la Narratología.

Podemos definir la Narratología como la “ordenación metódica y sistemática de los conocimientos, que permiten descubrir, describir y explicar el sistema, el proceso y los mecanismos de la narratividad (...) tanto en su forma como en su funcionamiento” (García Jiménez, 1993, p. 14). La Narratología es considerada como una disciplina autónoma nacida a colación de la obra *Morfología del cuento* de Vladímir Propp (publicada por primera

vez en 1928), quien arguye que es posible “el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura” (2000, p. 13) de una narración mediante la “descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto” (2000, p. 31). A pesar de que ya en la Antigua Grecia, Aristóteles y Platón comenzaron a dilucidar sobre la narración, hasta el siglo XX no se establece un marco teórico y empírico de investigación en torno a los textos narrativos. A partir de la mencionada obra de Propp, nace lo que hoy en día conocemos por Narratología, disciplina que está enfocada a estudiar aquellos aspectos que todas narraciones tienen en común.

Durante siglos el ser humano ha hecho hincapié en dar explicación de su entorno y su existencia a través de las denominadas ciencias empíricas. Ya

desde la Antigua Grecia este modelo de pensamiento estaba asentado entre los intelectuales de la época, que se extendió definitivamente en el periodo de la Ilustración. El racionalismo se apoderó, por extensión, de los protocolos de actuación las Ciencias Sociales y las Humanidades, que “intentaron alinearse con los métodos de las ciencias duras pensando que así podrían explicar mejor al hombre” (Bermejo, 2005, p. 18). Pero tras numerosos intentos y sus consecuentes estancamientos, las Ciencias Sociales han experimentado un giro en busca “de nuevas vías explicativas alternativas al paradigma positivista, incapaz por sí solo de explicar al hombre” (Bermejo, 2005, p. 19). Esa bifurcación en la investigación sociológica viene marcada por el pensamiento narrativo inherente al ser humano y que complementa a las ciencias exactas para “dar cuenta de la persona

en su integridad” (Bermejo, 2005, p. 19), pues como defiende Roland Barthes “el relato comienza con la historia misma de la humanidad” (1970, p. 12). El ejercicio de la narración ha sido para el ser humano la herramienta primordial para dar sentido y explicación a su vida y al mundo que le rodea. Nuestra vida cotidiana se alimenta de relatos, no sólo como protagonistas y narradores de nuestro propio destino, sino que además, basamos las relaciones con los demás en la narración de nuestras experiencias vitales. La memoria personal y colectiva se forja a raíz de una serie de acontecimientos cuya composición significativa aporta sentido a la experiencia. La acción cotidiana conduce a la generación de la Historia, la cual, por su propia naturaleza, requiere de la narración para su existencia y legado. Digamos que el relato es el testigo de la historia de la humanidad y “plantear la

cuestión de la naturaleza de la narración es suscitar la reflexión sobre la naturaleza misma y, posiblemente, incluso sobre la naturaleza de la propia humanidad” (White, 1987, p. 17).

“Ya en la tradición clásica (la Narrativa) era considerada como la antítesis del pensamiento” (Bermejo, 2005, p. 26), estaba reservada a contar historias mientras que el discurso científico se basaba en la experimentación. Durante siglos ha sido relegada y desechada como herramienta científica. No obstante, en el siglo XX las narraciones han sido consideradas como formas de pensamiento y de transmisión de la cultura. Así pues, la narración ha sido admitida en las Ciencias Sociales como uno de sus fundamentos epistemológicos “no ya como herramienta metodológica fructífera sino como variable explicativa del hombre como objeto material

y formal de estudio” (Bermejo, 2005, p. 21). Teniendo en cuenta esta premisa, el estudio de las creaciones cinematográficas desde una perspectiva narratológica nos aportará resultados significativos del pensamiento humano contemporáneo y de su naturaleza social, puesto que el cine es una creación reciente de la historia.

La investigación en torno a la narración ha seguido tres etapas a lo largo del siglo XX. “En un primer ciclo, el interés se dirigía a las estructuras y las formas de la narración. En un segundo momento se ampliaban a los procesos y, en un tercer ciclo, se expandían las interrogantes a aspectos diversos que completan su comprensión” (Bermejo, 2005, p. 37). La primera etapa se restringe a las investigaciones de los formalistas rusos a raíz de la obra de Propp. El modelo propiano hace un máximo hincapié en la estructura

formal del relato y otorga prioridad a las *funciones*<sup>7</sup> que producen su desarrollo, entendiendo éstas como “un momento elemental del relato que corresponde con una única acción simple” (Aumont y Marie, 1990, p. 135). Así, Propp entiende por relato “a todo desarrollo que partiendo de una fechoría o de una carencia y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio o en otras funciones utilizadas como desenlace” (Propp, 2000, p. 137). Al agrupamiento de funciones, Propp lo denomina *secuencia*, de donde surgen las *esferas de acción*, relativas a cada personaje y que conforman una serie de roles, siete en concreto (Aumont y Marie, 1990, pp. 135-136). Este modelo de análisis otorga, por tanto, una sustancial importancia a los acontecimientos y a los personajes del relato, pero obvia por completo la dimensión

<sup>7</sup> Propp distinguió un total de 31 funciones.

espacio-temporal que afecta a toda narración y que, por tanto, es descriptible, ya que toda acción ocurre en algún lugar y en un tiempo determinado. De hecho, “el tiempo es a menudo importante para la continuación de una fábula” (Bal, 1985, p. 14) y, en muchas ocasiones, clave para el desenlace de la historia narrada. No obstante, a pesar de las críticas a este modelo que inciden en que es demasiado formalista, que obvia los contenidos y que es un método no universal –sobre todo para los estudios cinematográficos–, “las categorías de Propp sirven sobre todo para sugerir enfoques estructurales del relato fílmico” (Aumont y Marie, 1990, p. 138). Por tanto, el modelo de Propp sirvió de referencia al resto de investigadores, sobre todo a la corriente *Estructuralista francesa*, que intentaron solucionar las limitaciones que dicho modelo sostenía.

Por su parte, Claude Bremond, reformulando el esquema proppiano, indaga en la estructura del relato y “desarrolla la noción de *secuencia*, la cual permite agrupar las funciones de Propp en secuencias de dos, tres o más funciones” (Reyes Trigos, 2003, p. 103). Bremond no considera la narración como una linealidad de sucesos o funciones, sino que argumenta que mediante las denominadas *triadas*<sup>8</sup> el relato encadena diversas acciones posibles que se actualizan en su transcurso creando bifurcaciones y una consecuente complejidad de la estructura narrativa. En esta misma línea, Roland Barthes jerarquiza las funciones del relato de Propp, suponiendo esto una novedad para el análisis de los relatos ya que no los estudia únicamente en su secuencialidad. Sin

embargo, las reformulaciones de Bremond y Barthes son aún insuficientes para solucionar la problemática proppiana.

Asimismo, Algirdas Julien Greimas “propone un modelo de análisis del relato, no basado en un número preciso de funciones sino en los *actantes*”, en el que el “pivote central es la relación sujeto/objeto” complementada con otras dos relaciones: “destinador/destinatario y ayudante/oponente” (García Jiménez, 1993, p. 43). Greimas distingue un número limitado de seis roles, a los que denomina *actantes*, entendiendo por *actante* a “un elemento válido por el lugar que ocupa en la narración y la contribución que realiza para que ésta avance” (Casetti y di Chio, 1991, p. 183). Las relaciones entre los diferentes *actantes* conforman el denominado *modelo actancial*, cuya sustancialidad estriba en la funcionalidad de los

---

<sup>8</sup> Entendemos por triada al esquema clásico de las narraciones en el que ocurre algo, se desarrolla y se termina.

mismos, que queda marcada por oposiciones en las que uno de los elementos de la relación condiona al otro conforme a un esquema narrativo. Así, surge un conflicto de cuya resolución depende el desarrollo final del relato, lo que procura un cerramiento de la estructura del relato con la constitución de las tramas. Desde el punto de vista de Greimas, “la narrativa se muestra como una estructura que articula contenidos opuestos”, estructura que “preside la articulación del sentido y la organización superficial del discurso” (García Jiménez, 1993, p. 33). Pero el actancial resulta, de nuevo, un modelo asíncrono que elude cualquier examen de la dimensión temporal y, por tanto, puede resultar todavía deficiente para llevar a cabo un análisis exhaustivo de la narración.

Paul Larivaille, partiendo del trabajo de Bremond y Greimas, reformula la lógica de la

secuencia elemental proponiendo un modelo *quinario* que corresponde al encadenamiento de dos triadas” (Bermejo, 2005, p. 52). Esto supone la conexión de dos secuencias otorgando una mayor complejidad a la estructura narrativa, que será analizable a través de la identificación de las diferentes secuencias y de su consideración como unidades aisladas con significación propia.

Hasta el momento, los modelos vistos han estudiado la narración en su forma más tradicional: el relato escrito. No obstante, Roland Barthes, alrededor de 1960, basándose en la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, amplía el espectro muestral al aplicar dicha teoría a sistemas no lingüísticos o textos no convencionales como son la publicidad o la moda. Se basa en la Semiología para su análisis, disciplina que indaga en el conocimiento

de los signos culturales y en su significación. A través de ella ofrece una definición más amplia del concepto *texto*, la cual es equiparable a la noción de *relato* desde un punto de vista formal en cuanto a su condición de significante. El relato, entendido como una construcción formal de un contenido, es significante y, por tanto, texto. No obstante, la diferencia entre ambos términos parte de la esfera del contenido –o significado– ya que, un relato cuenta una historia, mientras que un texto no tiene por qué. Asimismo, la relación entre el significante y el significado da lugar a la significación, lo que en términos narrativos denominaríamos relato, ya que éste está compuesto por ambas esferas, como toda estructura semiótica. Así, el relato, o el texto narrativo, es entendido como un signo y encontramos, tras este apunte, dos dimensiones que afectan a su configuración: la forma y el fondo.

Vemos, pues, cómo los estudios en torno al relato se derivan en dos vías: una eminentemente formal o mimética y otra enfocada a estudio del universo diegético y su configuración interna. La distinción entre los dos niveles es clara: la historia, lo que se cuenta, y el discurso, el cómo se cuenta. Asimismo, desde esta misma perspectiva de la narración como estructura semiótica, Seymour Chatman asevera que “una simple distinción entre expresión y contenido no basta para captar todos los elementos de la situación comunicativa. Esta distinción está atravesada por otra que hay entre la sustancia y la forma” (1990, p. 23) y que afecta a las dos dimensiones del relato. Por tanto, toda obra narrativa se completa, tal y como explica Francisco García García, de la siguiente manera:

dentro del plano del contenido está la forma del contenido, donde se estudian los personajes, espacio, tiempo y acción;



y la sustancia del contenido, o sea, a decir de Chatman, los referentes mismos, gentes, cosas... ya transformadas por los códigos del autor. En cuanto al plano de la expresión, o sea, del discurso, la forma de la expresión se ocupa de la estructura de la transmisión narrativa; y la sustancia de la expresión incluye los materiales expresivos de cada manifestación narrativa, o sea, si se trata de la narrativa cinematográfica, de la imagen dinámica, la palabra, la música y los sonidos" (García García, 2006, pp. 8-9).

Ahora bien, a raíz de esta distinción entre la expresión y el contenido comienza el interés por el análisis de una nueva variable: el tiempo, que a pesar de ser eludido por el empeño formalista, ya había sido introducido por Boris Tomachevsky, coetáneo de Propp. Es obvio que toda historia transcurre en un determinado periodo de tiempo, pero en la corriente Estructuralista la gestión del tiempo en el discurso

constituye uno de los ejes centrales de la investigación formal sobre el relato. Hasta el momento hemos visto modelos de análisis basados en el estudio de la historia narrada a través de la estructura secuencial de las acciones del relato; no obstante, la macroestructura semiótica de la narración dota a todo relato de un discurso con una organización temporal propia. De la misma manera que el estudio del tiempo, y por tanto del espacio, se desdobra, la manifestación actancial corre la misma suerte. Tendencia que también se manifiesta en los actos de la narración, pues una acción es lo que ocurre en la historia y también el modo de contarla con el medio técnico del que disponemos; pero este estudio pertenece ya a una segunda etapa de la investigación narratológica, como hemos mencionado, relativa a los procesos.

En esta segunda etapa, el relato además de entenderse como “un sistema estructural que se presenta en diferentes modos de composición formal”, es también considerado como “una actividad inserta en un proceso de comunicación” (Bermejo, 2005, p. 67). A partir de los años 60 (siglo XX) “se incorporan (a la investigación) los objetivos comunicacionales del texto, se examinan las expectativas del lector, se atiende a las instrucciones del texto, a los procesos de enunciación” (Bermejo, 2005, p. 69). En definitiva, se da un giro hacia el análisis de las estrategias discursivas y a la intencionalidad comunicativa del relato. Gerard Genette es quien establece un tercer nivel de estudio: el de la narración como “proceso a través del cual se enuncian los contenidos de la historia en el relato” (Canet y Próper, 2009, p. 22). Así pues, Genette entiende la narración como un acto de comunicación

que requiere de una enunciación para ser construida en plenitud. La enunciación, por tanto, genera un discurso en el que son determinantes las figuras de enunciador y enunciatario para su materialización, es decir, requiere de un emisor y un receptor. A su vez, estas figuras se desdobl原因 en intratextuales o extratextuales, estableciéndose en categorías según su pertenencia o no a la ficción narrativa.

El estudio en torno a la enunciación narrativa ha formalizado una serie de *instancias enunciativas*, siete en total<sup>9</sup>, que aportan al análisis del relato una comprensión tanto interna como externa. Desde una perspectiva externa, la enunciación dota a la estructura formal del relato de una dimensión secuencial que incluye los elementos del tiempo, el lugar y la acción,

<sup>9</sup> Autor y lector concreto, autor y lector abstracto, autor y lector implícito, autor y lector ideal, narrador y narratario, focalizador y focalizatorio, actor y actores o actantes (García Jiménez, 1993).

en vez de basarse únicamente en la funcionalidad de los personajes. Por otra parte, desde el punto de vista interno, la configuración de la propia enunciación otorga un sentido o intencionalidad al relato contado, es decir, busca producir un efecto en el receptor y conseguir un reconocimiento para el enunciador. Umberto Eco, en este aspecto, hace hincapié en la implicación del lector en el texto bajo la noción de *cooperación interpretativa*. El lector es considerado como una parte fundamental del proceso enunciativo y como un elemento activo del relato puesto que el éxito del análisis fílmico dependerá de la comprensión y posterior interpretación de lo contado por parte del receptor.

Esta perspectiva de análisis basada en la interpretación del relato como un proceso de comunicación, cubre también una dimensión

pragmática, puesto que como acto comunicativo los relatos “determinan el empleo de enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte de los destinatarios” según las palabras de María Victoria Escandell recogidas por Jesús Bermejo (2005, p. 79). Por tanto, para encontrar el significado global de una obra cualquiera, debemos tener en cuenta el contexto o la situación comunicativa en la que se ha generado sin obviar la participación implícita del lector en el proceso, puesto que es el ejercicio de la recepción el que cierra el proceso comunicativo. A modo de resumen diremos que

el estudio del texto en la primera época se interesa por el texto como sistema cerrado. Las aportaciones de esta segunda generación de investigaciones llevan a repensar el texto como un sistema estructural cerrado y abierto

al mismo tiempo. (...) En definitiva, una aportación fundamental de los estudios narrativos de segunda generación, que tendrá repercusión en la definición del concepto mismo de Narrativa audiovisual, tiene que ver con la concepción de lo que es el texto y por tanto de la unidad de análisis. (...) La unidad de análisis ya no es solamente la estructura narrativa sino los procesos de construcción y funcionamiento en los que ésta está implicada (Bermejo, 2005, p. 82)

Ahora bien, en una tercera etapa de la investigación narratológica se trató de descifrar diversos aspectos sobre la Narrativa como disciplina metodológica desde diversos campos. Uno de ellos, y el que más nos interesa, es el campo de la Narrativa Audiovisual, en el que nos centraremos para llevar a cabo nuestro estudio al tratarse del análisis de obras cinematográficas. Utilizar la Narratología como

herramienta principal de análisis es plausible a día de hoy en el entorno sociocultural en el que nos encontramos, sobre todo tras haberse perfeccionado la noción de *texto*, puesto que la Narratología se ocupa por extensión “de la reflexión teórico-metodológica aplicada al análisis de textos icónicos y audiovisuales, siguiendo las orientaciones de la teoría semiótica” (García Jiménez, 1993, p. 14). El estudio narratológico, por consiguiente, no se ciñe únicamente a los textos literarios, sino que es susceptible de aplicación a cualquier otra creación que consideremos narrativa sean cual sean sus signos de representación o sustancias expresivas.

La expansión o ampliación del objeto de estudio de la Narrativa y su aplicación al relato mediático y audiovisual ha permitido a los medios de comunicación de masas como la radio, la televisión,

el cine o Internet que se configuren como un actor indiscutible para influir en la vida privada y colectiva del individuo. Así, entendemos que la Narrativa Audiovisual es la disciplina “ocupada de analizar y dar cuenta de esos relatos mediáticos en cuanto a su estructura y funcionamiento” (Bermejo, 2005, p. 260), teniendo en cuenta su contexto, los posibles efectos sobre el receptor, así como los mensajes implícitos que vierten al imaginario colectivo. Jesús García Jiménez ofrece una definición académica de Narrativa Audiovisual que también es preciso tener en cuenta debido al ámbito en el que nos encontramos. Según sus palabras es la

disciplina universitaria de segundo ciclo (que) aspira a la construcción de un corpus de saberes teórico-prácticos que capacite a los alumnos para analizar con criterios científicos los textos narrativos audiovisuales

y para construir sus propios relatos en condiciones de dar razón científica de sus decisiones (García Jiménez, 1993, p. 15).

De modo que su conocimiento capacitará a los estudiantes e investigadores en la materia a manejar la narración en todos sus aspectos y, por consiguiente, a la comprensión de sus símbolos. Asimismo, en lo que respecta a nuestra investigación, el análisis de la narración audiovisual mostrará indicios simbólicos del comportamiento humano y de su relación con el espacio, que es lo que pretendemos al estudiar los filmes dirigidos por Woody Allen.

### 2.2.1. El espacio narrativo

A raíz de las investigaciones en torno a la Narratología se han determinado una serie de elementos que constituyen el material de todo relato y, por ende, también el del relato audiovisual. Estos elementos son, como aclara Mieke Bal (1985, p. 15) “los acontecimientos, los actores, el tiempo y el lugar”, que conjugan sus funcionalidades a través del proceso enunciativo. Pero en el caso que nos ocupa prestaremos una especial atención al elemento *espacial* para poder establecer una plantilla de análisis que facilite el trabajo empírico.

En cuanto a la Narrativa Audiovisual, los estudios referidos al espacio son mucho menos numerosos que los existentes sobre el resto de los elementos de la narración, lo que nos resulta

paradójico, ya que el espacio cumple una función primordial en el relato: ordenar el universo de la narración y darle una infraestructura, como asegura Jesús García Jiménez (1993, p. 310). “Es un lugar físico donde se colocan los objetos y personajes del relato, y de esta forma el espacio se asocia a la acción, a los propios personajes y, por supuesto, al tiempo” (Martínez García, 2011, p. 62). Esta unión sistemática e innata del tiempo con el espacio obedece a las propias leyes de la física, las cuales justifican por sí mismas la interdependencia de las dos variables. Así, la narración, como ejercicio mimético de la realidad palpable, recurre a dichos postulados para elaborar su propio universo diegético, pues éste, aunque ficcional, debe ser

verosímil para el receptor. Alejándonos de la perspectiva puramente científica, el espacio ha sido objeto de debate en el campo de la filosofía y el arte, lo que enriquece sustancialmente el corpus de análisis. Por ejemplo, Immanuel Kant, en su obra *Crítica de la razón pura* (1781), abarca el estudio del espacio, al que considera “como una forma a priori de la intuición sensible”, lo que “marca (claramente) unas pautas para el acercamiento al espacio narrativo cinematográfico” (Martínez García, 2011, p. 61), ya que el espacio narrativo, en cuanto a realidad abstracta, no es perceptual, sino que se es consciente de su presencia por los existentes que interaccionan en él. Es decir, es una construcción imaginaria, un espacio referencial que toma forma en el marco de una representación, en este caso, una representación cinematográfica. Así pues, el espacio

narrativo en el cine se entiende como una creación textual que se materializa mediante un tipo específico de discurso: la imagen en movimiento y el sonido. Es la película la que hace posible la percepción de ese espacio, en un principio abstracto y referencial, a un receptor que es la instancia que finalmente debe legitimar el universo representado y su coherencia.

Partiendo de estos supuestos, podemos ver que la cinematografía deriva, en un principio, en la existencia de al menos dos tipos de espacios claramente diferenciados. Seymour Chatman (1990, p. 103) los denomina *espacio de la historia* y *espacio del discurso*; el tiempo de la narración presume de la misma diversificación, puesto que siempre van unidos. Pero los límites entre el *espacio de la historia* y el *espacio del discurso* no son tan fáciles de establecer como los del *tiempo de la historia* y el *tiempo del*

*discurso*. Chatman explica que en el caso de las narraciones visuales es más fácil de establecer este límite argumentando que

en las películas el espacio explícito de la historia es el fragmento del mundo que se muestra en la pantalla en ese momento. El espacio implícito de la historia es todo lo que para nosotros queda fuera de la pantalla pero que es visible para los personajes, o está al alcance de sus oídos, o es algo a lo que la acción se refiere (1990, p. 103).

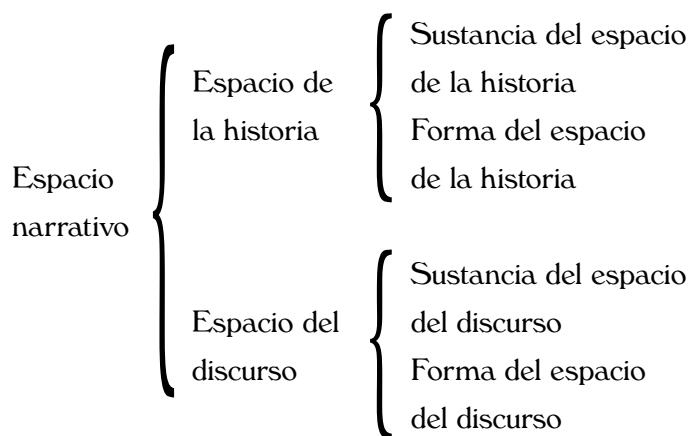
Sin embargo, en nuestra perspectiva de análisis creemos que esta distinción entre lo implícito y lo explícito, a pesar de válida, puede resultar sutil o vaga para una aproximación plena a la conformación del espacio narrativo cinematográfico. Ahora bien, continuamos con la línea de Seymour Chatman, que nos servirá de guía en otros aspectos. Hemos señalado anteriormente que

toda narración, como estructura semiótica, se compone de dos planos: el del contenido y el de la expresión –o historia y discurso, si se prefiere<sup>10</sup>. Por tanto, entendemos que si el espacio narrativo se compone, asimismo, de estos dos planos, es decir, del *espacio de la historia* y del *espacio del discurso*, puede ser estudiado como un signo o un texto en sí mismo, puesto que hereda las mismas características configuracionales que el texto madre o raíz, la narración que lo sostiene. Contamos entonces con que si toda narración alberga una *historia* y un *discurso* que, a su vez, se diversifican

10 La teoría semiótica de Charles Sanders Peirce defiende que todo signo tiene tres componentes: el significado, el significante y el referente. Entendemos que en la narración el referente es la fábula, según la terminología de Mieke Bal, a la que se da forma mediante la articulación de un discurso (significante) generando una historia determinada (significado). Esta nomenclatura es utilizada por Bal, sin embargo, seguiremos la que propone Seymour Chatman, que obvia el término fábula.



ambos en una *sustancia* y una *forma*, el espacio, como texto, goza de esta misma característica, lo que nos permite esbozar una posible plantilla de análisis en torno a las diferentes dimensiones espaciales que acabamos de identificar. Éstas, de manera esquemática, quedarían clasificadas jerárquicamente de la siguiente manera:



A cada uno de estos espacios le corresponden una serie de competencias estructurales, las cuales son necesarias delimitar para no causar equivoco en el análisis y evitar así, posibles solapamientos o redundancias. Además, intentaremos dotar a cada uno de un nombre identificativo con el fin de generar una nueva nomenclatura que aporte valor al corpus de estudio y, a la vez, facilite el trabajo de cara al análisis.

Una vez entendido que el espacio narrativo es esa creación referencial<sup>11</sup> que da emplazamiento a la historia que relatamos, veamos a qué nos referimos cuando hablamos del *espacio de la historia* y al *espacio del discurso*. La propia definición de

<sup>11</sup> Entendemos que el espacio narrativo tiene un valor signico, por tanto, podemos diferenciar en él las tres dimensiones de las que se compone todo signo: significado, significante y referente. El referente es el espacio narrativo en sí –según lo hemos denominado–, esa “forma a priori de intuición sensible” de la que hablaba Kant y que toma significado y significante mediante el ejercicio mediático de la representación.

espacio narrativo hace alusión a estas dos dimensiones, puesto que es un espacio abstracto o imaginario que toma forma mediante una representación determinada. Digamos, entonces, que el espacio en el que se desarrolla la historia contada, en el que ésta tiene lugar, es el *espacio de la historia*, allá donde unos existentes interaccionan en función del tiempo. Por otra parte, el *espacio del discurso* hace referencia al modo de representación del espacio narrativo, es decir, el modo en el que éste se materializa a través de las sustancias expresivas. En un texto escrito no existe una representación visual de este espacio, pero se forja a través de la descripción que ofrecen las palabras. En el caso del cine este espacio es más sencillo identificar, ya que es el que se nos muestra en la propia pantalla, por lo que lo denominaremos

*espacio filmico*. Asimismo, al *espacio de la historia* lo denominaremos, a partir de ahora, *espacio diegético*, siguiendo la terminología de Gerard Genette, quien entiende por diegético todo “aquello que se relaciona o pertenece a la historia” (Pimentel, 2001, p. 8).

Ahora bien, el *espacio filmico* asume, de nuevo, un valor sígnico por las propias características del medio cinematográfico, según defienden semióticos como Christian Metz o Umberto Eco. Por lo tanto, podemos diferenciar en él un significante y un significado o, lo que es lo mismo, una *forma* y una *sustancia*. La *forma* del *espacio filmico* alude a las propias características físicas de la película, al formato en el que la obra ha sido rodada, lo que se asocia a “las dimensiones de la película utilizada o las del visor de la cámara con la que se rueda” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 184). Cabe destacar

que el formato es esencial para la conformación del discurso cinematográfico, ya que “el espacio de la secuencia<sup>12</sup> se organiza respecto al *cuadro*<sup>13</sup>, que funciona como perímetro compositivo” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 184). En el caso de enfrentarnos al análisis de una obra pictórica, el término *cuadro* correspondería al tamaño y la disposición del lienzo en el que se pinta. En cambio, en la cinematografía, el *cuadro* viene dado por los formatos estándares utilizados para filmar, por ejemplo,

12 La confusión entre secuencia y escena es común en el medio audiovisual ya que la distinción es sutil. Recurrimos, pues, a la bibliografía específica para esclarecer esta posible controversia. Mario Rajas define la secuencia como la “unidad de contenido con significado completo constituida a partir de la conjunción o integración de elementos textuales determinados” (2008, p. 108), mientras que distingue a la escena por ser aquella “unidad espacio-temporal continua sin significación completa que resulta segmentable de una estructura secuencial” (2008, p. 96).

13 Justo Villafañe y Norberto Mínguez definen el cuadro como “el límite de la imagen, la frontera que separa aquellos elementos importantes que constituyen el campo visual” (2006, p. 183).

el espacio bidimensional tradicional de 35mm y de la TV ha sido la proporción (o relación de aspecto) 1,33:1 (4:3). En cambio en el formato Panavisión, habitual en EE.UU., la proporción es 1,85:1, lo cual propicia un desarrollo en el espacio horizontal, permitiendo ver el espacio del fondo por los laterales también en los primeros planos. La proporción de la futura (ya presente) HDTV es un punto medio: 1,77:1, también conocido como 16:9 (Marchis y García Guardia, 2006, p. 92).

Así pues, el cuadro está delimitado por un eje vertical y otro horizontal. No obstante, en la imagen fílmica se puede crear la sensación de perspectiva mediante la profundidad de campo, la composición de la imagen y el movimiento; pero esta característica ya forma parte de la *sustancia del espacio fílmico*, lo que demuestra que los límites entre ambas dimensiones son complejos de trazar. El *cuadro*, al que debemos

tomar como un mero soporte delimitador, tiene su equivalente en la *sustancia* del *espacio filmico*, éste es: el *campo*. Denominamos campo al “interior del cuadro (que) recoge una porción de espacio imaginario o representado”, es decir, “todo el espacio abarcable por el objetivo de la cámara” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 184). Esta sutil diferencia es la clave que nos ayuda a discernir entre las dos variantes. Por tanto, denominaremos ***espacio filmico externo*** a todo lo referente al aspecto *formal del espacio filmico* y ***espacio filmico interno*** al que alude al aspecto sustancial del mismo.

Ahora bien, el espacio filmico interno alberga en su seno un complejidad añadida, ya que está compuesto por multitud de factores y características técnicas del propio medio audiovisual. El principal de ellos es aquel que mencionaba Chatman sobre

el espacio explícito e implícito. Aquella afirmación, en el punto en el que nos encontramos, toma gran relevancia, pues desvela la verdadera problemática del discurso audiovisual en torno al espacio: el *campo* y el *fuera de campo*. Queda claro que el *campo* muestra una porción del espacio representado, mientras que el *fuera de campo* –también denominado *espacio off*– es el “espacio invisible que rodea a lo visible y en el que continúa la vida de los personajes no presentes en el cuadro” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2003, p. 39). El *fuera de campo* desvela al espectador que el espacio donde se desarrolla la historia continúa más allá del alcance del campo visual y que, por tanto, existe. Para la concepción del *espacio off* en la mente del espectador, es sustancial un buen uso de la *continuidad espacial*, en lo que el montaje cinematográfico adquiere, en este punto, su reto

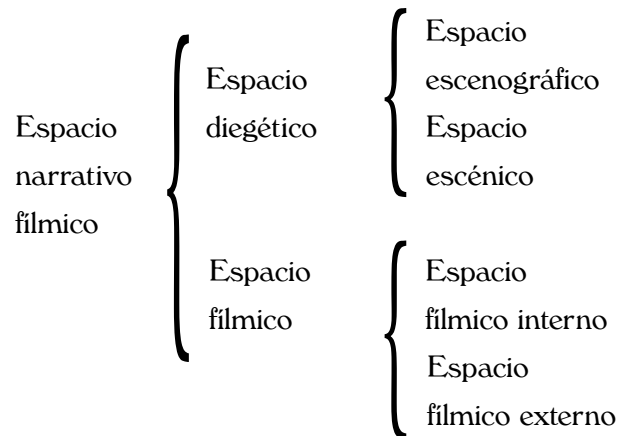
primordial en la construcción del discurso filmico. Por esto existen maneras recurrentes de crear espacios *fuera de campo* (Villafañe y Mínguez, 2006, pp. 186-187): mediante las entradas y salidas del campo, interpelaciones directas de un personaje en campo a otro fuera del mismo o viceversa, personajes con una parte del cuerpo fuera del encuadre, movimientos de cámara o, finalmente, sonidos cuya fuente no está ubicada en el cuadro. Esta última consideración nos indica que el *espacio off* no sólo se restringe al plano de la imagen cinematográfica, sino también al sonido del filme. Pero debemos contar también con que el conjunto conformado por el *campo* y el *fuera de campo* ofrece otra categoría al corpus: el **espacio escenográfico**, que no es otro que el *espacio diegético* en su vertiente *sustancial*. Por su parte, el plano *formal* del *espacio diegético* será designado como **espacio**

**encénico**. Esta nomenclatura heredada del teatro, describe el *espacio escénico* como “el escenario en el que aparece la realidad representada” (Ayuso de Vicente, García Gallarín, y Solano Santos, 1997, p. 132) que, en nuestro caso, sería la localización o la ciudad en la que se rueda, mientras que el *espacio escenográfico* es el propiamente representado, el equivalente a la escenografía teatral<sup>14</sup>, es decir, el espacio físico construido por y para expresar el modo en que la localización es entendida por el autor según la intencionalidad de la obra, pues, al fin y al cabo, “el

---

14 La escenografía teatral se ha dedicado tradicionalmente a la ambientación del espacio escénico. Sin embargo, con el paso de los años, ha ido perdiendo el simple matiz ornamental para dar paso a un nuevo lenguaje espacial. “Ya no es un simple añadido o decorado con la función de ilustrar el texto dramático o de situar el lugar de la acción de la obra. Ahora, se sirve de diferentes materiales escénicos interrelacionados, que por sí solos tienen importancia y que, además, pueden contribuir de forma original al éxito del espectáculo” (Ayuso de Vicente, García Gallarín, y Solano Santos, 1997, p. 132).

tratamiento del espacio constituye con frecuencia un rasgo característico del estilo de los diferentes autores” (García Jiménez, 1993, p. 366). Por tanto, el esquema planteado inicialmente requiere de actualización según las nuevas nomenclaturas que hemos asignado a cada espacio:



El análisis filmico se basará sustancialmente en estos cuatro espacios, de cada cual se extraerán una serie de datos conforme al alcance de sus competencias en el global del *espacio narrativo*. Tras la sucinta descripción ya dada, indagaremos qué aspectos concretos se necesitan extraer de cada dimensión para encarar el análisis espacial de la manera más precisa y amplia posible.

### 2.2.1.1. Espacio fílmico externo

Es el espacio bidimensional que conforma el *cuadro* o *encuadre* de “la ventana del aparato de filmación” (Villain, 1997, p. 17) y su consecuente relación de aspecto en la pantalla de proyección. Dominique Villain (1997) comenta ciertos aspectos técnicos en cuanto a las opciones estéticas que ofrece una forma u otra de encuadre. Puntualiza que se debe tener en cuenta tanto el *formato* de la película, como las dimensiones de la imagen filmada. Se refiere al *formato* cuando habla de la “longitud total de la película expresada en milímetros: 8mm, 9’5mm, 16mm, 35mm, 70mm” (1997, p. 18), mientras que entiende que las dimensiones de la imagen filmada se caracteriza “por la huella impresa hasta los límites de la ventana de la cámara” (1997, p. 18). Las dimensiones

de esta huella conforman la *relación de aspecto* que toma la imagen filmada y su proyección. La *relación de aspecto* o *ratio* no es más que la proporción de tamaño entre los lados horizontal y vertical de la imagen. Por tanto, se trata de los límites del cuadro que siempre es rectangular aunque, dependiendo de la mayor o menor horizontalidad, puede tomar diferente proporción.

En los primeros años de la historia de cine se solía utilizar para rodar la superficie completa destinada a la banda de imagen de la película de 35mm. La *relación de aspecto* resultante era de 1’33:1 o 4:3. A partir de los años 50, la paisajística comienza a anhelar una mayor horizontalidad en el encuadre y “se consideró más práctico definir la proporcionalidad

de la altura y de la longitud de las imágenes en relación independiente a la superficie de las imágenes y, por lo tanto, del formato de película utilizado” (Villain, 1997, p. 18). Es decir, “enmascarando el fotograma de 35mm” (Koningsberg, 2004, p. 375) se consiguieron nuevos formatos cinematográficos: los panorámicos, cuya relación de aspecto es la de 16:9 o 1’77:1. Así el espacio horizontal de la imagen se extiende para aportar “una visión más periférica (...), la sensación de profundidad de la escena” (Koningsberg, 2004, p. 376) y un resultado envolvente que involucra al público en los espacios representados.

Aparte de los formatos, la película física tiene otra particularidad que afecta al producto final: el color. El soporte filmico en sus inicio capturaba imágenes en blanco y negro, pero el principal reto de las compañías fotográficas era ofrecer una película

capaz de capturar imágenes a color. La técnica lo permitió hacia los años 20 (siglo XX) y, en la actualidad, la mayoría de películas son rodadas en color. Sin embargo, el uso de una película monoromática se ha convertido en un recurso estilístico para muchos cineastas, entre ellos Woody Allen, que utiliza esta modalidad en algunas ocasiones con una clara intencionalidad narrativa.



### 2.2.1.2. Espacio fílmico interno

Las propias técnicas del medio cinematográfico, aquello que se “puede hacer con la cámara cinematográfica a la hora de rodar y contar una historia” (Camino, 2008, p. 62), son las herramientas que articulan el espacio fílmico interno. Dentro

de este espacio identificamos como elementos conformadores: el *campo visual*, el *fuera de campo* y el *raccord* o *continuidad* que, a su vez, abarcan una serie de elementos que es preciso especificar.

#### 2.2.1.2.1. Elementos constituyentes del campo visual

El *campo visual* es la porción de espacio escenográfico percibido por el espectador a través del *encuadre*, y se articula en torno a unos elementos dependientes del sistema de captación. El *plano* es la esencia del campo visual. Desde el punto de vista del montaje cinematográfico, es la unidad mínima de significación del discurso

audiovisual<sup>15</sup>; las palabras de Mario Rajas (2008, p. 81) aclaran que el plano es “la unidad discursiva mínima de continuidad espacio-temporal comprendida entre dos cortes que posee significación completa”. El *campo visual*, por tanto, se compone de *planos*,

<sup>15</sup> Por otra parte, desde el punto de vista del rodaje fílmico, el *plano* adquiere la denominación de *toma*, “que es un fragmento de filmación ininterrumpido” (Romaguera i Ramió, 1996, p. 19).

los cuales pueden clasificarse según determinados parámetros que lo delimitan: la escala, la angulación, los movimientos de cámara y la composición. Sin olvidarnos de la banda sonora que acompaña a la narración. Veamos las características formales que pueden encerrar los planos y el campo visual.

a) Los planos según su escala:

“Según la distancia de los personajes (u objetos) que aparecen en la escena con respecto a la cámara y el carácter de aquella, un plano será más o menos amplio” (Camino, 2008, p. 72). Asimismo, dependiendo de la escala o tamaño del plano se otorga a lo encuadrado un determinado valor expresivo, de manera que los planos más amplios y generales sirven como descriptores del lugar donde

se va a llevar la acción, mientras que los planos más cerrados son utilizados para dar cuenta de las emociones y sentimientos de personajes. Existen diferentes taxonomías en torno a las escalas de planos, algunas más detalladas que otras, así como distintas nomenclaturas para un mismo tipo de plano. No obstante, suelen coincidir en los aspectos principales. Para una aproximación a las escalas o tipos de planos utilizaremos la referencia de Fernando Canet y Josep Prósper (2009, pp. 291-297), que presenta una estructura clara y en detalle. Así pues, los planos básicos según su escala o tamaño se pueden englobar en tres grupos: planos largos, medios y cortos.

Los planos largos o abiertos muestran vastos espacios, por lo que toman un valor descriptivo y contextualizador. Se dividen en:

- *Gran Plano General* (GPG): también denominado *Plano General Largo*, *Plano Panorámico* o *Panorámica*<sup>16</sup>. Suele presentar grandes paisajes donde la figura humana apenas se distingue. Su principal función es mostrar la amplitud del espacio.
- *Plano General* (PG): muestra un amplio espacio donde los sujetos ya son incluidos, a pesar de que aún no se les distingue. Predomina el espacio por encima del personaje, por lo que ofrecen un mapa de situación al espectador.
- *Plano de Conjunto* (PC): muestra varios personajes, normalmente de cuerpo entero, a los que ya se reconoce. La cercanía permite

---

<sup>16</sup> Obviaremos denominar a este plano panorámico debido a que induce cierta confusión. Comúnmente con panorámica entendemos al Plano General o al Gran Plano General con movimiento de la cámara sobre su propio eje.

distinguir secuencias de acción y relaciones entre personajes.

- *Plano Entero* (PE): muestra a un personaje en su totalidad, de cuerpo entero, focalizando la atención en el sujeto. El ambiente comienza a perder su liderazgo en este tipo de planos.

Los planos medios son el punto intermedio entre los planos descriptivos (abiertos o largos) y los emotivos (cerrados o cortos). “Cumplen una función narrativa muy precisa: desarrollar los elementos dramáticos de una secuencia a partir de los gestos, las miradas y las conversaciones entre los personajes” (Canet y Próper, 2009, p. 293). Pueden ser:

- *Plano Americano* (PA): denominado también *Plano Tres Cuartos*. Se muestra al personaje

cortado desde las rodillas, bien por encima o bien por debajo de ellas. Permite visualizar con nitidez las acciones y la gestualidad.

- *Plano Medio (PM)*: muestra al personaje de cintura a cabeza. Deja ver con gran claridad las expresiones y los matices. Puede presentar variantes como el *Plano Medio Largo (PML)* cuando el encuadre se hace por debajo de la cintura y el *Plano Medio Corto (PMC)* cuando el encuadre se realiza a la altura del pecho.

Los planos cortos o cerrados dejan ver la expresión de los personajes, son intimistas y tienen un valor emotivo. Son contrarios a los planos abiertos, por lo que “tienden a descontextualizar la imagen que muestran” (Canet y Próper, 2009, p. 293) al apenas dejar ver el entorno. Pueden ser:

- *Primer Plano (PP)*: muestra al personaje de hombros a cabeza. Resulta el plano más adecuado para visualizar la expresión del personaje. “Su función narrativa fundamental es mostrar la expresividad del rostro y las características psicológicas de los personajes” (Canet y Próper, 2009, p. 294)
- *Primerísimo Primer Plano (PPP)*: muestra exclusivamente el rostro del personaje y, por tanto, las expresiones toman total relevancia. Soportan una gran carga emotiva y expresiva.
- *Plano Detalle (PD)*: muestra solamente una parte del rostro del personaje o un objeto concreto para cargarlo de significado narrativo. Toman gran valor y sentido en el discurso fílmico a través del montaje.

b) Los planos según su angulación:

Los *encuadres* y, por tanto, los *planos* también obedecen a la angulación de la cámara respecto a lo filmado, que puede variar respecto a la inclinación que toma la cámara en su eje vertical. La inclinación de la cámara en esta línea imaginaria da lugar a tres grandes tipos de angulaciones en el plano: picadas, normales o contrapicadas.

La posición habitual de la cámara, en línea paralela al suelo, no ofrece ningún tipo de angulación. Hablamos, pues, de un *plano normal* en el que la cámara forma “un ángulo recto respecto a la parte inferior y superior del cuadro” (Canet y Próper, 2009, p. 304). “Corresponde con una visión normal del ojo humano, a la altura del elemento filmable” (Camino, 2008, p. 63). Ahora bien, la angulación anormal tiene,

comúnmente, una intencionalidad en el relato. Cuando la cámara se inclina con respecto al eje horizontal toma un valor significativo<sup>17</sup>. De modo que con una *angulación picada* en la que la cámara se inclina por encima del *ángulo normal* de visión, se obtiene un efecto de empequeñecimiento del personaje; mientras que utilizando una *angulación contrapicada*, inclinada por debajo del *ángulo normal*, se ensalza al sujeto. Existe también la posibilidad de que la inclinación de la cámara respecto de lo filmado sea total en un sentido o en otro. Esto da lugar a *planos cenitales*, cuando “la cámara está situada completamente encima de la figura, en su vertical”, o bien a *planos nadir*, cuyo tiro de cámara se sitúa

---

17 Hay excepciones en las que una angulación anormal no procura intencionalidad dramática alguna. En ocasiones, las inclinaciones ligeras se toman por cuestiones de fotogenia o por disimular posibles efectos de sombras.

por “debajo del sujeto encuadrado verticalmente hacia arriba” (Castillo, 2012, p. 70).

Por otra parte, la inclinación de la cámara en su eje horizontal procura un tipo de imágenes en las que el horizonte se tuerce ofreciendo una imagen oblicua. Esto da como resultado al denominado *plano aberrante*.

c) El plano respecto de su movimiento:

El movimiento caracteriza al plano en el sentido en que un plano estático coincide en todo momento con lo que muestra el encuadre. Pero un plano dinámico, con movimiento de cámara, es una sucesión de encuadres que complica tanto la composición de la imagen como la percepción espacial. No nos referimos, en este punto, al movimiento propio de las acciones

de los personajes dentro del plano fijo o estático, sino al movimiento propio del sistema de captación. Las interacciones de los sujetos, aunque guarde una estrecha relación respecto a la composición del plano, no son objeto de estudio del *espacio fílmico interno*, sino que forman parte de la diégesis y nos referiremos a ello al abarcar el *espacio escenográfico*.

Ahora bien, los planos dinámicos o móviles procuran al espacio un amplio rango de posibilidades narrativas. Permiten cambiar el *punto de vista*, mostrar nuevos personajes u objetos, denotan nuevos aspectos del espacio escenográfico, modifican la referencia espacial, aportan continuidad e integran al espectador en el espacio escenográfico (Canet y Próper, 2009, p. 308). Estos efectos se consiguen con una variedad de movimientos (Canet y Próper, 2009, pp. 308-311) como son:

- *Panorámica*: giro de la cámara sobre su propio eje horizontal en el que no hay desplazamiento.
- *Barrido*: giro brusco de la cámara en el que apenas se percibe lo que sucede, solo se perciben claramente el encuadre de inicio y de fin.
- *Cabeceo*: la cámara se balancea sobre su propio soporte imitando un movimiento de vaivén en el que la línea del horizonte se distorsiona.
- *Travelling*: movimiento con desplazamiento de cámara. Puede ser horizontal, vertical, lateral, circular y diagonal. Suelen utilizarse vías o carriles para el movimiento del dispositivo.
- *Grúa*: permite desplazamientos de cámara muy versátiles y de forma simultánea.
- *Cámara en mano*: manejada por el operador, que usa su cuerpo como parte del soporte. Tiene dos modalidades: *cámara al hombro*

o sujeción de la cámara al cuerpo mediante dispositivos mecánicos como el *steadicam*. Permite movimientos muy similares a los del cuerpo humano.

- *Zoom*: modifica la distancia focal del dispositivo para reencuadrar la imagen.

El plano en movimiento tiene una doble función. Sirve para justificar una acción o para describir el espacio de la acción. Además permite definir determinados aspectos de un personaje: un rasgo físico o el uso de algún objeto que lo caracteriza. El movimiento toma un valor discursivo sustancial y garantiza la *continuidad espaciotemporal* dependiendo “de la función que realiza y de cómo se integra en el conjunto de procedimientos utilizados” (Canet y Próper, 2009, p. 330).

d) El plano según su punto de vista y focalización:

A pesar de que en muchas ocasiones el *punto de vista* y la *focalización* son funcionalidades otorgadas al personaje diegético por su posible adjudicación como narrador, son sustanciales para la configuración del *espacio filmico interno* ya que, éste, como narrador<sup>18</sup> por antonomasia del relato filmico facilita un *punto de vista* desde el cual el espectador logra visualizar la obra y posicionarse en el relato. El *punto de vista* en el que se ubica la cámara, cuyo objeto es material o visible, constituye lo que Justo Villafañe y Norberto Mínguez (2006, p. 193) denominan *punto de vista literal*. Determina la elección del lugar de la mirada desde el

<sup>18</sup> El narrador cinematográfico “transmite todo lo que el autor implícito le ofrece (...) el narrador o narradores son meros agentes transmisores” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 195).

que el espectador observa. Estos autores identifican también un *punto de vista figurado*, conceptual o cognitivo, de objeto racional, que constituye “la posición mental desde la que se consideran los hechos y las impresiones” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 193). Por último, también contemplan la existencia de un *punto de vista metafórico* “que se corresponde con la ideología o el provecho de alguien o algo. Expresa el punto de vista de interés y puede estar relacionado con la finalidad de la narración” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 193). Cada modalidad implica algo distinto: “alguien ve algo desde un lugar, alguien sabe algo gracias a determinadas informaciones y alguien cree algo en función de unas ideas o una conveniencia” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 193).

La acepción de *punto de vista* y sus variantes ha tenido opositores entre los estudiosos del relato.



Algunos autores piensan que el término restringe el significado completo de este elemento. Gerard Genette, con el fin de mitigar tal controversia, introduce el término *focalización* que aglomera el carácter tridimensional del punto de vista. Así, entendemos por *focalización*, siguiendo las aclaraciones al respecto de Casetti y di Chio (1991, p. 237), la función de poner algo en evidencia para otorgarle una relevancia sobre lo demás. “De esta manera, la enunciación de un texto audiovisual puede ser entendida como una operación cognitiva que recorta una historia mucho más amplia y nos ofrece de ella la selección de su autor” (Arocena Arocena, 2006, p. 30). La constricción que el *espacio filmico interno* procura a la diégesis hace de éste el elemento focalizador por excelencia, ya que el espectador sólo percibe lo que

deja ver. Razón por la cual el *espacio filmico interno* funciona, habitualmente, como *focalizador externo* cumpliendo con la función de mostrar a través de planos objetivos. Ahora bien, igual que “el narrador puede ceder la función narrativa a otro personaje (o instancia), el focalizador también puede ceder la función focalizadora” (García Jiménez, 1993, p. 91) y encontramos relatos con *focalización cero* o no focalizados y *focalización interna*. Distinguiremos un relato *no focalizado* cuando la instancia enunciativa es imperceptible y que “a pesar de conocer todos los puntos de vista posibles, no se le puede atribuir ningún tipo de punto de vista particular” (Arocena Arocena, 2006, p. 31). Por otra parte, los relatos con *focalización interna* delegan en un personaje su función. Este tipo de focalización puede subdividirse en varios tipos:

fija cuando los acontecimientos son filtrados a través de la conciencia de un único personaje, variable, cuando la focalización cambia de personaje a lo largo del relato, y múltiple, cuando un mismo acontecimiento es relatado varias veces a través de la conciencia de distintos personajes (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 194).

A pesar de que la *focalización interna* se aplique, principalmente, a la funcionalidad del personaje también toma su manifestación en el *espacio filmico interno*, puesto que da lugar a los planos subjetivos. Éstos son “planos que muestran lo que observa un personaje” (Canet y Prósper, 2009, p. 311) y pueden ser subjetivos totales o parciales. Cuando la cámara toma el lugar del personaje y sustituye sus ojos por el objetivo, se trata de un *plano subjetivo total*, también conocido como *cámara subjetiva*. Mientras que en un *plano subjetivo parcial* –o

*cámara semisubjetiva*– el dispositivo no reemplaza al personaje físicamente pero sí muestra aquello que él ve. El primero de estos planos corresponde con el concepto de *ocularización interna primaria* y el segundo con el de *ocularización interna secundaria*. Por su parte, la *ocularización cero* pertenecería a un plano objetivo en el que “ninguna instancia diegética ve exactamente lo que muestra la imagen” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 194).

La *focalización* también juega un papel sustancial en la narración auditiva del relato filmico. Nos referimos a la *auricularización*, la cual “expresa la relación entre la información auditiva y los personajes” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 194). Al igual que en el caso anterior, la *auricularización* puede ser *interna primaria* cuando se el sonido remite a la escucha subjetiva del personaje; y *auricularización*

*interna secundaria*, en la que se filtran “los sonidos a través de un personaje gracias al montaje o a la propia representación visual” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 195). Entendemos, por tanto, que la *auricularización cero* hace referencia a la intensidad del sonido según la distancia de la fuente emisora. En esta modalidad el sonido no está filtrado, sino que se presenta de un modo neutro. La *auricularización* está estrechamente relacionada con la dimensión espacial del sonido<sup>19</sup>. David Bordwell y Kristin Thompson (1995) explican que el sonido tiene una dimensión espacial debido a que proviene de una fuente emisora. Si la fuente pertenece a la historia narrada se conoce como *sonido diegético* y puede tomar dos variantes: *sonido*

*in* –fuente visible en el campo visual– y *sonido off* –cuando la fuente está ubicada fuera de campo–. Por otra parte, también existe una modalidad de *sonido no diegético*: el *sonido over*, que no procede del sonido real de la acción; puede ser la *voz en off* de un narrador omnisciente que complementa el relato visual y otorga continuidad. Asimismo, la música, bien sea diegética o extradiegética, puede ejercer distintas funciones en el relato audiovisual:

- a) constituirse en un elemento que otorga entidad estética al texto fílmico; b) expresar emociones y sentimientos en colaboración con las imágenes, los diálogos y la propia narración; c) facilitar la transición de secuencias, y de planos dentro de ellas, en el montaje; d) sustituir a un ruido de la diégesis, acompañarlo o transformarlo para que cobre mayor relieve dramático o entidad estética; e) subrayar el gesto de un personaje, un detalle de la imagen,

<sup>19</sup> Los componentes de la banda sonora de una película o documento audiovisual son: la palabra (diálogos o voz en off), la música, los efectos sonoros y ambientales y, por último, el silencio, que posee un gran valor expresivo (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2003, p. 200).

una acción dramática...; f) identificar a un personaje o remitir a él cuando no está presente (leitmotiv) (Sánchez Noriega, 2002, p. 40).

e) Composición del plano:

“Mediante la composición organizamos los elementos en el interior del encuadre para que el espectador distinga con claridad lo que es significativamente importante a efectos comunicativos” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2003, p. 63). Por tanto, condiciona a todos los elementos del campo visual ya mencionados. La composición de la imagen filmica bebe de los principios básicos de la creación pictórica. No obstante, en la imagen dinámica supone un mayor nivel de complejidad. Se trata de ordenar todos los elementos visuales, personajes, motivos u

objetos dentro del *encuadre* y de jerarquizarlos según la importancia o el valor significativo de cada uno. Para ello hay que considerar los factores que influyen en la consecución de una imagen equilibrada. El equilibrio en el cuadro se conforma “mediante la colocación de los motivos de forma que sus pesos se contrarresten” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 2003, p. 72) y el *peso visual* “se corresponde con el valor de actividad plástica de un elemento en la imagen” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 176). El *peso* de cada elemento depende de su ubicación en el cuadro -mayor peso cuando está representado en la zona derecha-, de su tamaño -mayor peso cuanto mayor sea el tamaño-, de su forma -mayor peso de las formas irregulares, de su color -mayor peso de colores claros-, de su textura -mayor peso los elementos texturados que los lisos-, de su aislamiento -mayor

peso los elementos aislados- y de la *profundidad de campo* en la que está plasmado -mayor peso cuanto mayor sea la profundidad de campo-.

Por otra parte, la forma que toma la agrupación de los elementos de un plano juega un papel determinante en la comunicación visual. La teoría de la Gestalt manifiesta “la tendencia a simplificar los patrones visuales tanto como lo permite la imagen, con el fin de captar el significado de la misma” (Ward, 1997, p. 74). La forma global que toman los elementos representados será básica si lo que se pretende comunicar es algo concreto o coherente, mientras que una forma abstracta se percibe como algo caótico, por ejemplo, en lo que respecta al estado de un personaje. Las tres formas básicas son el óvalo, el triángulo y el círculo. Así pues, “al realizar una toma se deben buscar formas similares para agruparlas y reforzar

el impacto general de la imagen” (Ward, 1997, p. 74). Además, la Gestalt establece la relación *fondo-figura* que, referida a la narrativa audiovisual, es “la situación en primer término de un personaje en oposición a un fondo o segundo término donde se pueden situar otros personajes” (Canet y Próper, 2009, p. 325). El *fondo-figura* pretende una ligera profundidad al superponer unos elementos sobre otros, por lo que también puede establecer una relación jerárquica entre los existentes representados en el plano. Por su parte, el *fondo* funciona como un espacio de referencia que contextualiza a la *figura* y está condicionado por la forma que toma el espacio escenográfico.

Ahora bien, una de las principales funciones de la composición es de dotar a la imagen bidimensional de una perspectiva que simule una tercera dimensión en la pantalla. La distribución en profundidad de los

elementos del plano guarda una estrecha relación con la posición que ocupan los personajes y los objetos en el espacio escenográfico. No obstante, aquí nos ocuparemos de las posiciones que toman los existentes en el encuadre bidimensional y de la manera en que esas posiciones producen un efecto de profundidad espacial traspasando la tercera dimensión. Fernando Canet y Josep Prósper establecen tres modalidades de composición según la posición de la cámara respecto al círculo de acción, el cual se determina “por el tamaño y la forma del espacio cubierto por la acción” (2009, p. 322), según la definición de Steven Katz a la que se refieren. La primera modalidad que destacan es la posición de la cámara fuera de la acción, en la que los personajes se colocan en un radio reducido en el que todos se encuentran a una distancia similar al dispositivo de captación; la segunda es la posición

de la cámara fuera de la acción, pero en la que los personajes ocupan diferentes niveles espaciales a lo largo del círculo de acción; y la tercera modalidad es en la que la cámara se sitúa dentro del eje de acción. Para la consecución de perspectiva en la imagen captada, el procedimiento más adecuado es el segundo. Así la perspectiva se puede estudiar en torno a cuatro parámetros que influyen en la estructura de la toma (Ward, 1997, p. 35): la posición de la línea del horizonte que determina la altura a la que la cámara filma; las líneas paralelas convergentes en la imagen que inducen los puntos de fuga y muestran indicios de la altura e inclinación de la cámara; la diferencia y el cambio de tamaño entre los objetos encuadrados que indica la distancia de la cámara al motivo retratado. Asimismo, la *profundidad de campo*, característica técnica del medio cinematográfico, es también un

recurso utilizado para garantizar la sensación de perspectiva. Justo Villafañe y Norberto Mínguez la definen como “la extensión del campo a lo largo del eje de la tercera dimensión en que el espacio es representado con nitidez” (2006, p. 189). En la imagen fotográfica o cinematográfica la consecución de *profundidad de campo* depende siempre de las connivencias técnicas del sistema de captación. Por ejemplo, según aumenta la apertura del diafragma disminuye la profundidad de campo, cuanto menor es la distancia focal mayor es la profundidad de campo y cuanto mayor es la sensibilidad de la película mayor profundidad de campo permite captar.

La iluminación y el enfoque son también elementos constituyentes de la composición del plano y favorecen la sensación de perspectiva. Con ellos se consigue dar notoriedad a determinados

elementos y jerarquizarlos. Los juegos de iluminación ayudan a ensalzar o a privar de protagonismo a una determinada porción de espacio. Según la posición del foco de luz, la imagen tendrá una mayor o menor perspectiva, además de colaborar en la determinación del elemento *focalizatorio*. Lo mismo ocurre con el enfoque. La técnica de enfoque-desenfoco permite cambiar en un mismo plano el elemento focalizado y provocar, a la vez, la sensación de profundidad en la imagen compuesta.

#### 2.2.1.2.2. Espacio off o fuera de campo

Encontramos sustancial estudiar el *fuera de campo* por la información que un espacio no percibido puede ofrecer. Este espacio es el que “no formando parte propiamente del campo visible, es conceptualizado por el espectador como un elemento más del espacio legible” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 185). Noël Burch (1998, p. 26) distingue entre seis segmentos del *fuera de campo*: sin duda “los cuatro primeros segmentos están determinados por los cuatro bordes del encuadre”, el quinto segmento es el que está “detrás de la cámara” y el sexto “comprende todo lo que se encuentra detrás del decorado”. Asimismo, Burch distingue entre un espacio *fuera de campo concreto* y otro *imaginario*. “Es imaginario el espacio fuera de campo

que nunca es mostrado, mientras que es concreto el espacio fuera de campo una vez que ha sido mostrado” (Villafañe y Mínguez, 2006, p. 187). Casetti y di Chio, por su parte, establecen tres tipos de *espacio en off*:

el espacio *no percibido*, es decir, el espacio que está fuera de los bordes del cuadro y que sin ser nunca evocado, no presenta motivo alguno para su reclamación; el espacio *imaginable*, es decir, el espacio que, a pesar de estar más allá de los confines de lo visible, es evocado o recuperado, en su propia ausencia, por cualquier elemento de la representación (un primer plano presupone el resto del cuerpo, aunque no lo muestre; ...); y, finalmente, el espacio *definido*, vale decir, aquel espacio que, invisible por el momento, ya ha sido mostrado antes o está a punto de ser mostrado” (1991, p. 140).



### 2.2.1.2.3. Continuidad espacio-temporal

La configuración global del espacio filmico interno depende, indiscutiblemente, de la continuidad del relato, ya que sin una adecuada organización de los planos el sentido del filme puede cambiar sustancialmente. Partimos, entonces, de la base de que “un film es una sucesión de *trozos de tiempo* y de *trozos de espacio*” (Burch, 1998, p. 13) unidos mediante el procedimiento del montaje bajo unas directrices de continuidad. El *raccord*, o cambio de plano, es lo que garantiza dicha continuidad y, según Noël Burch (1998), se pueden distinguir cinco relaciones posibles entre el tiempo de un plano y otro y tres relaciones posibles entre el espacio de un plano y otro. En cuanto a las relaciones temporales, Burch explica que dos planos pueden ser rigurosamente

continuos cuando se da “el paso del plano de un personaje que habla al plano de un personaje que le escucha” (Burch, 1998, p. 14), con lo que se produce un *plano-contraplano* o *campo-contracampo*. Puede también producirse “un *hiato* entre las continuidades temporales que son nuestros dos planos. Es lo que se llama una *elipsis*” (Burch, 1998, p. 15). Burch la denomina *elipsis mensurable* debido a que su duración es mensurable sin alguna duda. La técnica del montaje permite apocopar la duración de las acciones suprimiendo una pequeña parte de las mismas. Normalmente, se eliminan fragmentos insignificantes o vacíos de contenido significativo. El tercer tipo de continuidad temporal que señala el autor es lo que denomina *elipsis indefinida*. Para medir esta *elipsis*

o para comprender el marco de la continuidad que procura, se requiere información adicional como un reloj o un calendario. Otra relación posible entre planos es el retroceso. Esto implica retroceder ligeramente el segundo plano “algunas fracciones de segundo a fin de que el movimiento filmado parezca más continuo” (Burch, 1998, p. 17). Asimismo, un retroceso puede remontarse a años en lugar de a segundos, lo que da lugar al último tipo de raccord temporal: el *retroceso indefinido* que suele aparecer en forma de *flashback*.

Antes de continuar con la *continuidad espacial*, es preciso recalcar la relación entre el tiempo y el espacio en el discurso cinematográfico, puesto que el concepto de *elipsis temporal* mencionado proviene de dicho cronotopo. Seymour Chatman fragmenta el estudio del tiempo narrativo en “un

*tiempo del discurso*: el tiempo que lleva examinar el discurso; y un *tiempo de la historia*: la duración de los supuestos sucesos de la narración” (1990, pp. 65-66). Parece, pues, congruente, en este punto, que hagamos hincapié en explicar la relación entre el *tiempo del discurso* y el *espacio del discurso* por sus efectos en el montaje y la continuidad del filme. Resulta complejo explicar esta relación sin hacer alusión al *espacio y el tiempo diegéticos*, pero como las propias características técnicas del medio audiovisual permiten distorsionar la percepción narrativa del espacio-tiempo, creemos necesario discernir claramente la articulación espaciotemporal del discurso y de la historia. Parece que es claro pensar que el *tiempo de la historia* y el *tiempo del discurso* van a ser sincrónicos en un mismo espacio escenográfico en la unidad

filmica de la *escena*. Pero el tiempo del discurso es fácilmente manipulable y debemos conocer la relación entre ambas dimensiones temporales. Para ello acudimos a las tres categorías formuladas por Gerard Genette, que son: la duración, la frecuencia y el orden.

La *duración temporal* “trata de la relación entre el tiempo que lleva hacer una lectura profunda de la narración y el tiempo que duraron los sucesos de la historia en sí” (Chatman, 1990, p. 71). Y nos encontramos con que puede asumir cinco modalidades, según la manipulación auspiciada por las necesidades narrativas. Siguiendo la línea de Gerard Genette comentada en la obra de Chatman (1990, p. 71), las posibilidades que alberga la duración son: “1) resumen: el tiempo del discurso es menor que el tiempo de la historia; 2) elipsis: lo mismo que 1),

excepto que el tiempo del discurso es cero; 3) escena: el tiempo del discurso y de la historia son iguales; 4) alargamiento: el tiempo del discurso es más largo que el tiempo de la historia<sup>20</sup>; 5) pausa: lo mismo que 4), excepto que el tiempo de la historia es cero”.

La *frecuencia temporal* alude a “la relación entre el número de veces que acontecimientos semejantes tienen lugar en la historia y el número de veces que los mismos se muestran en el discurso” (Canet y Próper, 2009, p. 282). La repetición de acontecimientos, según Genette, también presenta variantes discursivas: habla de *frecuencia singulativa* cuando se da “una representación discursiva de un único momento de la historia” (Chatman, 1990, p. 82); la *frecuencia*

---

<sup>20</sup> Genette sólo enuncia las cuatro primeras posibilidades, aunque concibe la posibilidad de una escena retardada. Por tanto, en las formas discursivas modernas, sobre todo en cinematografía, se incluye la quinta posibilidad mencionada, la pausa.

*múltiple* se da cuando “un acontecimiento sucede en varias ocasiones en la historia y se muestra varias veces en el discurso” (Canet y Próper, 2009, p. 283); la *frecuencia repetitiva* son “varias representaciones discursivas del mismo momento de la historia” (Chatman, 1990, p. 82); la *frecuencia iterativa* es la que muestra “en una ocasión lo que en la historia acontece n veces” (Canet y Próper, 2009, p. 285); y, por último, la *frecuencia cero* que son “acontecimientos que tienen lugar en la historia (y) no son mostrados en el discurso” (Canet y Próper, 2009, p. 285), es decir, son en realidad una elipsis.

Por último, el *orden temporal* afecta a la disposición de los sucesos en el discurso narrativo, que no tiene por qué responder al orden en el que los sucesos de la historia tienen lugar. Para el estudio del orden “Genette distingue la secuencia normal

(o secuencia cronológica), en la que la historia y el discurso tienen el mismo orden (1, 2, 3, 4), y las *secuencias anacrónicas*” (Chatman, 1990, p. 67). Dicha anacronía puede ser de dos tipos: “retrospectiva (*analepsis*)<sup>21</sup>, en la que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores (2, 1, 3, 4), y prospectiva (*prolepsis*)<sup>22</sup>, en la que el discurso da un salto adelante hasta sucesos posteriores a sucesos intermedios” (Chatman, 1990, p. 67). Las *anacronías* se caracterizan por una distancia y una amplitud. La distancia es el lapso de tiempo desde el presente narrativo hasta el comienzo de una anacronía, bien sea retrospectiva o prospectiva, mientras que la amplitud es la propia duración del proceso anacrónico. Chatman explica que hay diferentes

---

<sup>21</sup> Flashback.

<sup>22</sup> Flashforward.

formas de unir las anacronías a la historia en curso; son métodos externos, internos o mixtos. Así, la anacronía externa tiene su comienzo y su final con anterioridad al presente narrativo; la interna da comienzo después del presente narrativo; y, por último, la anacronía mixta comienza antes del presente narrativo y termina después. Por su parte, las anacronías internas pueden ser heterodieéticas, cuyo desarrollo no interfiere en la historia interrumpida, u homodieéticas, que sí interfieren. Éstas últimas pueden ser completivas o repetitivas.

Las anacronías completivas rellenan lagunas, en el pasado o el futuro, que pueden ser elipsis directas, frontales, o elipsis laterales, *paralepsis*, en las que las elisiones no son sucesos intermedios, sino componentes de la misma situación que se está desarrollando (...). Las

anacronías repetitivas, por otra parte, repiten lo que ya se ha dicho antes (...) aunque con una actitud diferente hacia los sucesos originales (Chatman, 1990, pp. 68-69).

Además, Genette advierte de la posibilidad de la existencia de *acronía*, la cual “no permite ninguna relación crono-lógica (ni aún inversa) entre la historia y el discurso” (Chatman, 1990, p. 69).

Ahora bien, siguiendo con la continuidad, Burch identifica tres tipos de relaciones posibles entre el espacio representado en un plano y el espacio representado en su plano contiguo. Las tres relaciones en cuanto a la continuidad espacial se definen a través del *raccord* propiamente dicho.

Esta palabra se rodea de cierta confusión por el hecho de que se emplea corrientemente para designar el cambio de plano. Pero de hecho, *raccord* se refiere a cualquier elemento de continuidad entre dos o más planos. Puede

existir a nivel de los objetos (...); puede existir a nivel del espacio (*raccords* de mirada, de dirección, de posición, ya sea de objetos o de personas); (o) puede existir a nivel del espacio-tiempo (Burch, 1998, pp. 18-19).

El *raccord* a nivel espacial presenta un especial interés ya que a través de las miradas, las direcciones y la posición de los objetos, el espacio queda configurado en plenitud por la continuidad en la articulación de los planos. En cuanto a la continuidad de las miradas y de la posición, el *raccord* establece ciertas normas que han sido asumidas por los directores con el fin de dar una apariencia de verosimilitud. Se trata de la *regla de los ejes de acción* o *ejes de mirada*, una de las pocas normas escritas sobre lo que podríamos llamar gramática audiovisual. No obstante, siempre se puede proceder a su ruptura por la libertad que ostenta el director a la hora de

narrar la historia. La posición en el encuadre y la dirección de mirada de dos personajes que tienen una conversación en un *plano-contraplano* debe ser consecuente, es decir, si en el primer plano el personaje mira hacia a la derecha y tiene una posición a la izquierda del encuadre, en el segundo plano el personaje debe situarse a la derecha del encuadre y dirigir su mirada hacia la izquierda, de lo contrario parecería que no se miran y puede conllevar la desubicación del espectador en el espacio escenográfico. Asimismo, el *raccord de dirección* está vinculado al movimiento y a la coreografía entre diversos planos. Por ejemplo, como explica Burch,

un personaje o vehículo que sale del encuadre por la izquierda para entrar en un nuevo encuadre que muestra un espacio vecino o consecutivo deberá obligatoriamente

entrar por la derecha; de lo contrario, dará la impresión de haber cambiado de dirección” (Burch, 1998, p. 20).

El *raccord* a nivel espacio-tiempo se refiere a la *continuidad espacial* que se da con o sin *continuidad temporal*. Es decir, en el primer plano y en el segundo se visualiza el mismo fragmento de *espacio escenográfico*, haya habido o no *elipsis* o *retroceso*. Todo proceso que no corresponda a esta continuidad, por eliminación, se considera discontinuidad, que puede venir dada por la *elipsis* o el *retroceso temporal*. La discontinuidad espacial

producida por la *elipsis temporal* corresponde a la consecución de dos planos que muestran espacios diferentes pero contiguos, por ejemplo, dos habitaciones separadas por una puerta. Por el contrario, la discontinuidad espacial producida por un retroceso temporal ubica el segundo plano en un espacio totalmente distinto al mostrado en el primero.

Por último, el *raccord* a nivel de los objetos requiere que los elementos escenográficos o característicos de los personajes sean los mismos en un plano y en otro.

### 2.2.1.3. Espacio escénico

Comúnmente se conoce al *espacio escénico* como escenario o localización. Es el lugar que alberga la representación, la ubicación o lugar físico en el que

se lleva a cabo el rodaje, donde unas determinadas tomas son filmadas. Vicente Peña Timón dice que el escenario “se concibe como el espacio que

cumple la función de representar y no de significar, por lo que el espacio no es un signo, sino una *performance* de la acción” (Peña Timón, 2001, p. 106). Por tanto no debemos confundirlo con el decorado –o lo que nosotros hemos denominado *espacio escenográfico*–. En nuestra investigación, la identificación del *espacio escénico* corresponde a la ciudad en que determinadas secuencias han sido filmadas. Según las palabras de Peña Timón, la elección de una u otra ciudad como escenario no debería albergar intencionalidad signífica alguna; no

obstante, indagaremos sobre ello con en el trabajo empírico, puesto que, quizá, la localización tenga algo que significar en el relato global.

Las localizaciones son el espacio elegido para llevar a cabo la filmación y necesitan de adecuación o de *puesta en escena* para llevar a cabo la comunicación de la que consta la narración. Encontramos dos tipos de localizaciones: los espacios naturales y los espacios artificiales, éstos últimos creados *ad hoc* para el rodaje en set. A su vez, ambos, pueden ser interiores o exteriores.

#### 2.2.1.4. Espacio escenográfico

El *espacio escenográfico* corresponde al concepto de decorado, el cual “denota la voluntad de conferir al espacio una dimensión estética”, es decir, es

considerado como “un espacio construido para la representación y para la acción” (Peña Timón, 2001, p. 106) y que, por tanto, ostenta una significación



y una intencionalidad. El decorado, junto con la caracterización de los personajes, contextualiza el espacio y el tiempo en el que la historia es desarrollada. Por ejemplo, caracteriza una época y lugar reconocible otorgando verosimilitud al filme, informa sobre los personajes, su cultura o su forma de vida, sitúa a la película dentro de un género determinado, otorga un clima a la escena, puede cobrar protagonismo y puede también alcanzar un valor simbólico en determinadas secuencias (Sánchez Noriega, 2002, p. 27).

La construcción de este espacio es de corte dramático, es decir, toma sentido diegético al expresar “el mundo exterior e interior de los personajes” o bien “cobra una significación dentro de cada secuencia y del conjunto del relato cinematográfico” (Sánchez Noriega, 2002, p. 27). José Luis Sánchez Noriega

argumenta que para directores como Fellini, este tipo de espacio “resulta un elemento fundamental que revela el mundo del propio cineasta” (2002, p. 27). Podremos comprobar, en nuestra investigación empírica, si esto es también así en el caso de Woody Allen, fiel seguidor de los cineastas europeos y gran admirador de Federico Fellini.

Ahora bien, como espacio creado *ad hoc*, obedece a una serie de características que aglutinan tanto especificaciones descriptivas como relacionales. Éstas últimas aluden a las relaciones del espacio con los personajes o existentes, con la acción, con el tiempo y, si cabe, con otros espacios. Por otra parte, Ricardo Gullón (1980, p. 10) defiende que este tipo de espacio cumplirá una determinada función en el relato según sean las relaciones actanciales y su configuración formal. Veamos, pues, cada particularidad.

#### 2.2.1.4.1. Características descriptivas del espacio escenográfico

El espacio construido reúne, según García Jiménez, una serie de características:

- Naturaleza: la naturaleza del espacio escenográfico puede referirse a espacios exteriores e interiores que, a su vez, ambos pueden ser naturales o artificiales. Admite también otras oposiciones como, por ejemplo, espacios rurales o urbanos, muy pertinente para nuestro caso.
- Magnitud: las magnitudes del espacio representado, a veces, “no se corresponden con las magnitudes de la percepción empírica del mundo natural” (García Jiménez, 1993, p. 349). El tratamiento de los planos o la composición de la imagen puede crear cierta distorsión en la percepción espacial e inducir en el espectador un determinado efecto en torno a las dimensiones de lo representado.
- Calificación: pueden ser espacios abiertos o cerrados o vacíos o llenos, entre otros calificativos. Esta característica también proyecta un determinado efecto en el espectador, puesto que psicológicamente no expresan lo mismo los espacios cerrados y angostos que los abiertos y vastos.
- Identificación: la identificación del espacio es sustancial debido a que “un ser que no esté en ninguna parte no existe y que un hecho nos resulta tanto más real, creíble y capaz de interesarnos cuanto mejor

sepamos dónde se produce” (García Jiménez, 1993, p. 349). Por tanto pueden ser, según el autor, espacios referenciales, históricos, monumentales, geográficos, internacionales, locales, regionales, siderales, etc.

- Definición: la dualidad definición/indefinición alude a la “representación de una dimensión de transcendencia” (García Jiménez, 1993, p. 350). Digamos que un espacio puede ser definido o indefinido dependiendo de su construcción como “un espectáculo transitorio” (García Jiménez, 1993, p. 350).
- Finalidad: la construcción del espacio ostenta una finalidad referente, propia de la historia, y una finalidad inmanente, propia del discurso. Por ejemplo, los “espacios religiosos (para la fe), deportivos (para el ocio), comerciales (para

el negocio), industriales (para el mercado), políticos (para el ejercicios de la res publica)” (García Jiménez, 1993, p. 350) tienen una finalidad en la historia ya que se configuran como espacios referenciales. Por otra parte, los “espacios dramáticos (para servir a la acción), espacios rítmicos, formantes (como el paisaje vaporoso de *La Gioconda* de Leonardo), perifrásticos y proyectivos (con respecto a los personajes)” (García Jiménez, 1993, p. 350) cumplen una finalidad en el discurso narrativo.

#### 2.2.1.4.2. El espacio escenográfico como ámbito relacional

García Jiménez establece también como características del espacio las relaciones con el resto de elementos del relato audiovisual. Pero por la importancia de cada una de las relaciones en la narración y por los aspectos añadidos que manan de ellas hemos optado por comentarlas de manera independiente a las características estrictamente formales o descriptivas.

Así pues, la construcción del *espacio escenográfico* es un requisito indispensable a la hora de narrar una historia. Una de sus principales funciones “es la de contribuir al tono de la narración” (Chatman, 1990, p. 151) y es que es casi imposible imaginar cualquier tipo de acción entre personajes sin la existencia de una referencia espaciotemporal. Por tanto, toda configuración

espacial aporta al resto de elementos de la narración una significación y un sentido. El nexo entre los elementos constituyentes del relato y la dimensión espacial establece, así, cuatro tipos de relaciones:

a) Relación del espacio con otros espacios:

Los diferentes espacios representados en la escenografía “son asociables y articulables (entre sí); entran en relaciones paradigmáticas (por contigüidades) y sintagmáticas (por oposiciones y contrastes)” (García Jiménez, 1993, p. 350). Este tipo de relaciones es visible, sobre todo, en lo relativo al montaje cinematográfico y a la

*continuidad espacial* gracias al papel que juega en este aspecto la retórica de la imagen. Aunque la propia narración también juega con la contraposición de espacios a través de las relaciones de los distintos espacios con los personajes que los ocupan.

b) Relación del espacio con los personajes:

García Jiménez distingue dos funciones narrativas del espacio en cuanto a su relación con el personaje. Dice, por una parte, que “el espacio circundante interviene en la narrativa audiovisual a modo de comentario visual, que expresa el modo de ser de los personajes” e, incluye, que la “otra función narrativa del espacio consiste en asumir la función de una prolongación psicológica de los personajes” (García Jiménez, 1993, p. 350).

Así el espacio, además de contextualizar, queda humanizado. En términos narrativos diríamos que se personifica, es decir, que toma las funciones y características propias del personaje, lo que, consecuentemente, genera una nueva instancia enunciativa: el *espacio personaje*. Bajo este argumento, entendemos que el *espacio escenográfico* puede asumir también la función de narrador, puesto que esta cualidad, en muchas ocasiones, la toma alguno de los personajes del relato. Recordamos que el narrador es una instancia enunciativa a la que no debemos confundir con el autor de la obra. Es “una entidad que, en el escenario de la ficción, enuncia el discurso como protagonista de la comunicación narrativa. El narrador es, por lo tanto, una construcción del autor” (Sánchez Navarro, 2006, p. 24) que media “entre el (propio) autor, la historia y el

lector oyente/espectador concretos” (García Jiménez, 1993, p. 124). Diferentes autores han investigado las instancias enunciativas de la narración y, sobre todo, la figura del narrador. De estos estudios han surgido diversas taxonomías de narradores, de las cuales nos ceñiremos a dos de ellas para concretar. Wayne Booth distingue sencillamente entre el narrador *representado* y el *no representado*. Según comenta García Jiménez, es muy complicado que un narrador, por muy discreto que sea, esté totalmente no representado en una obra audiovisual. Explica que, en estos casos, “lo más frecuente es que en la construcción de su discurso, el narrador se sirva de la voz en off” (García Jiménez, 1993, p. 120). De modo que, aunque no tenga una presencia física en la diégesis, el narrador, de alguna manera, es cómplice de ella y hace su función, relatarla. Por tanto, este narrador no representado de

Booth, toma su equivalente en la taxonomía de Gerard Genette, en la que es denominado *heterodiegético* -o *extradiegético*. Éste “es el narrador que cuenta una historia, en la que no se implica como personaje” (García Jiménez, 1993, p. 117), lo que indica que hay otro tipo de narrador o narradores que sí se implican en el proceso narrativo de manera directa. Éstos son el narrador *autodiegético* y el *homodiegético* -ambas figuras *intradiegéticas*. El *autodiegético* es el narrador “que relata sus propias experiencias como personaje central de la historia” (García Jiménez, 1993, p. 115), mientras que el *homodiegético* es la instancia que, como personaje, “asume la función de contar la historia y de comunicar informaciones, que ha obtenido gracias a su intervención en la diégesis” (García Jiménez, 1993, p. 116) sin ser el personaje principal de la historia. Una vez que está clara esta diferencia,

podemos interpretar que el *espacio personaje* o el *espacio personificado* tiene la capacidad de realizar la función de narrador *intradiegético*, puesto que siempre está ubicado en el relato y siempre tiene algo que comunicar mediante su estructura signifiante. Ahora bien, cuando el narrador, sea cual sea su modo de representación, “pretende subrayar un punto de vista, se dice que focaliza la narración” (Peña Timón, 2001, p. 121), lo que genera otra instancia enunciativa: el *focalizador*. Esta figura, desde una perspectiva diegética, determina el enfoque de la narración desde el punto de vista perceptual, psicológico, espacial, temporal o sonoro. Así, mientras “el narrador es responsable de la narración, el focalizador lo es de la perspectiva narrativa” (García Jiménez, 1993, p. 86). Esta instancia no tiene por qué estar encarnada físicamente en un personaje concreto. En ocasiones,

sobre todo en el medio audiovisual, “es modulada o por el sonido, o la palabra de un personaje, o la música, u otro elemento narrativo” (Peña Timón, 2001, p. 121) como puede ser el espacio en su modalidad *escenográfica* o *filmica interna*.

A colación, Jordi Sánchez Navarro defiende que la relación entre el espacio y el personaje o narrador viene determinada por la posición y la movilidad espacial. “La posición espacial hace referencia al lugar que ocupa el espectador respecto del que ocupa el narrador” (2006, p. 103). El *espacio escenográfico*, supliendo, como hemos dicho, el lugar del narrador intradiegético, “desarrolla la doble función del *yo narrante* y el *yo narrado*; de esta manera, el plano espacial está determinado por la posición del personaje-narrador o del personaje-actor” (2006, p. 103). El concepto de movilidad hace referencia a

la “posibilidad de desarrollar diferentes puntos de vista y de alternarlos a voluntad del gran imaginador o del narrador” (2006, p. 103). En la narración intradiegética, la movilidad espacial se limita a los movimientos propios de la cámara que muestran nuevos campos visuales, es decir, el *espacio escenográfico* cede al *espacio fílmico interno* la potestad de narrar y de fijar el punto de atención.

Retomando la tesis inicial, según la relación del espacio con el personaje o los existentes, pueden generarse, según expone García Jiménez (1993, p. 350), entornos íntimos, personales, sociales, públicos, exclusivos, compartidos, etc., en los que juega un papel determinante la próxemica. “El juego de las distancias ente los personajes configura diferentes tipos de relación comunicativa según invadan, respeten o amplíen los límites de su espacio vital” (Peña

Timón, 2001, p. 107). De lo que deducimos que la próxemica es sustancial a la hora encarar el análisis del montaje interno de la secuencia y el de las acciones narrativas.

c) Relación del espacio con la acción:

Los componentes de la acción narrativa, dependiendo del autor, tomarán una nomenclatura u otra. Sin embargo, todos trabajan bajo el mismo concepto, el cambio de estado. Por seguir con la línea de Seymour Chatman diremos que la acción narrativa deriva en sucesos, y éstos pueden ser acontecimientos o acciones<sup>23</sup>. Se hablará de acción o

---

<sup>23</sup> Por otra parte, para Casetti y di Chio la acción narrativa se construye a través de acontecimientos, que se dividen en sucesos y acciones dependiendo de cuál sea el agente acuciador. Hablan de acciones cuando el agente generador es animado, y de sucesos cuando se trata



acontecimiento según quién sea el agente responsable del suceso. Así, una acción se define “como un tipo de suceso cuyo responsable es el propio sujeto que lo protagoniza” (Canet y Próper, 2009, p. 44). Chatman (1990, p. 47) comenta que las acciones de un personaje o de cualquier otro existente pueden ser actos físicos no verbales, comentarios, pensamientos y sentimientos. Por contra, “en un acontecimiento el personaje deja de ser sujeto del verbo para convertirse en el objeto pasivo de la acción de otros agentes” (Canet y Próper, 2009, p. 44), como pueden ser, por ejemplo, factores ambientales que atañen directamente a la dimensión espacial. Con esta aclaración podemos identificar las funciones del espacio que se forman de su relación con la acción. Por

---

de un agente anónimo, una colectividad o un factor ambiental (Casetti y di Chio, 1991, p. 188).

ejemplo, en el cine de aventuras, el espacio “asume con mucha frecuencia la función de elemento ayudante/ oponente de la acción del héroe” (García Jiménez, 1993, p. 351).

Por otra parte, la relación del espacio con la acción viene también determinada por el movimiento interno de la escena y, por tanto, atañe también a los personajes. El movimiento interno del plano es “fruto de que en la acción representada hay personas, animales y objetos que se trasladan de un lugar a otro o mueven alguna parte de su ser” (Sánchez Noriega, 2002, p. 33). La posición inicial y final de los existentes en el espacio escenográfico debe estar muy bien definida ya que cualquier variación puede perturbar la composición del plano y condicionar el sentido de la imagen y su narración. La acción en el cine es paradigmática. A diferencia del teatro, en el que la

acción es continua, el rodaje implica, normalmente, una fragmentación de la acción en diferentes planos. Éstas pueden ser registradas en desorden y exige al actor cambiar de situación en un breve espacio de tiempo. “No se trata de una actuación en vivo, sino que existe una mediación decisiva de la iluminación, encuadre, ángulo, movimiento de cámara, objetivos, sensibilidad de la película, etc.” (Sánchez Noriega, 2002, p. 27). Esto hace que la relación de la acción con espacio se acompleje y requiera de la continuidad espacial dada por el montaje externo para mostrar el sentido narrativo actancial.

d) Relación del espacio con el tiempo:

Es imposible eludir la relación del espacio y el tiempo en la narración audiovisual.

El proceso narrativo funciona en la narración audiovisual gracias a que ésta modeliza el tiempo de la realidad mediante un ordenamiento sintáctico que produce un significado, y dicho ordenamiento viene marcada por la diferencia entre el tiempo de la realidad (basado en sucesión y continuidad) y la temporalidad de la secuencia (elipsis, saltos diegéticos, etc.) (Peña Timón, 2001, pp. 107-108).

Hablamos aquí de la relación entre el tiempo y el espacio de la historia. Anteriormente, hemos comentado que hay un único momento en el filme en el que el tiempo de la historia y el tiempo del discurso es el mismo: la *escena*. El estudio del tiempo de la escena nos ayuda a calificar los tipos de espacios escenográficos que son mostrados en el relato audiovisual. Así, del nexo de la dimensión espacial con la temporal pueden surgir espacios

“diurnos, nocturnos, crepusculares, estacionales, periódicos, etc.” (García Jiménez, 1993, p. 351). Estas calificaciones llevan tras de sí una significación propia que el espectador tiene asumida y podemos

decir, por ejemplo, que los lugares “diurnos son espacios visuales, (y) los nocturnos, auditivos y táctiles” (García Jiménez, 1993, p. 351).

#### 2.2.1.4.3. Funcionalidad del espacio escenográfico

Si hay un tipo de espacio que acompaña en todo momento a los significantes del relato audiovisual, ese es el escenográfico. Espacio cuyo significado, en el cine, alude, irremediabilmente, a un referente. Según García Jiménez “no es posible la percepción de la imagen discursiva, tal como interviene en el hecho narrativo, sin una referencia espacial” (1993, p. 351), por lo que la imagen narrada, ficcional o no, necesita un elemento perceptual al que referirse para construir un relato comprensible. Los espacios

escenográficos son la materialización de un referente que, en el mundo natural, poseen una funcionalidad propia. Ricardo Gullón (1980, p. 10) ha distinguido las funciones que cumple este espacio en el universo ficcional:

- *Función estructural u organizadora*: el espacio “es concebido como principio organizador derivado de las operaciones creadoras de la enunciación” (Martínez García, 2011, p. 66).

- *Función de verosimilitud*: el decorado “provoca un efecto de realidad y tiene un valor narrativo, ya que la determinación de un espacio con unas características y no con otras, debe ser coherente con el estilo del relato y sus otras particularidades” (Martínez García, 2011, p. 67).
- *Función de caracterización de personajes*: como ya hemos mencionado, el espacio adopta rasgos perceptuales que caracterizan al personaje ubicado en él. “Esto está relacionada con la función metonímica del espacio, en el sentido de que prácticamente nunca se presenta como indiferente para el personaje” (Martínez García, 2011, p. 67).
- *Función simbólica*: el espacio tiene la potestad de establecer relaciones psicológicas con los actantes, es decir, la configuración espacial puede

mostrar indicios de la psiquis del personaje y/o acompañar su estado de ánimo.

## 2.3. Woody Allen, filmografía

### 2.3.1. Inicio cinematográfico

Woody Allen, el personaje, surgió en 1952 encarnado por Allan Stewart Koningsberg<sup>24</sup>, un adolescente de Brooklyn (Nueva York) con gran sentido del humor y apasionado por la escritura. Allan, durante su etapa en el instituto, adoptó este pseudónimo para enviar a los periódicos de su ciudad historietas cómicas con el fin de que alguien las publicase. Y así fue. No sólo

---

<sup>24</sup> Allan Stewart Koningsberg nace el 1 de diciembre de 1935. Adopta el pseudónimo de Woody Allen cuando aún era estudiante de secundaria. Debido a su gran timidez no quería que nadie le reconociera si, finalmente, alguien leía sus chistes en alguna publicación. Su biógrafo cuenta que su nombre de pila, Allan, le gustaba “y consideró que, en la variante más habitual de Allen, constituía un buen apellido (...) Por fin se le ocurrió Woody (como nombre) y se decidió por éste porque, según él mismo cuenta, poseía una resonancia ligeramente cómica y sin resultar completamente descabellado” (Lax, 1994, pp. 21-22).

publicaron sus chistes, sino que además consiguió un contrato de trabajo. Desde entonces, explotó su faceta humorística como escritor publicitario, guionista de radio y televisión y como showman de *stand up comedy*. Consolidado su éxito como cómico en Nueva York y en otras ciudades de los Estados Unidos, le llegó su primera oportunidad en el cine en 1964. Entre el público de una de sus habituales actuaciones en el *Blue Angel* de Nueva York, se encontraba el ávido productor cinematográfico Charles K. Feldman. Éste, inmerso en la búsqueda de nuevos talentos que pudieran reportarle grandes éxitos de taquilla, observó atentamente la actuación

de Allen y su especial conexión con el público, que reía a carcajadas. Feldman pensó que si era capaz de atrapar al público con un monólogo, también podría hacerlo a través de un guión de cine y, al día siguiente, envió a su emisario, Sam Shaw, para que negociara con los representantes de Woody Allen: Jack Rollins y Charles H. Joffe (Lax, 1994, p. 326). Tras varias negociaciones, firmaron un acuerdo: Woody Allen no sólo sería el guionista de la película que Feldman tenía en mente, sino que además tendría un papel en la misma. El proyecto consistía en la adaptación cómica de la obra *La mujer de Lot*, del checo Ladislaus Bus-Fekete, que finalmente dio lugar a un filme titulado *What's New, Pussycat?* (1965)<sup>25</sup>. La comedia fue un éxito

<sup>25</sup> El título en español de la obra quedó en *¿Qué tal, Pussycat?*, aunque puede traducirse por *¿Qué tal, gatita?* o *¿Qué hay de nuevo, gatita?*

comercial<sup>26</sup>, como Feldman ya había augurado, “y Woody adquirió una credibilidad instantánea como guionista y actor, aunque su guión fue masacrado por Feldman y la experiencia no le resultó en absoluto placentera” (Lax, 1994, p. 327). Allen ya sabía lo que se sentía al recibir infinitos cambios a un guión por su experiencia previa como guionista televisivo en Hollywood. Y no le gustaba en absoluto. De la primera versión del guión a la última, se solicitaron demasiados cambios debido a las exigencias tanto del productor como de los actores, y esto produjo numerosas disputas entre Feldman y Allen, quien buscaba la libertad creativa sin darle demasiada importancia al éxito comercial. De hecho, a mitad de rodaje, “Allen estaba tan harto de las continuas intrusiones en su trabajo, que se negó a seguir reescribiendo escenas

<sup>26</sup> Fue producida por el propio Feldman para United Artist.

y se desvinculó de él, centrándose exclusivamente en su papel como Víctor” (Fonte, 2012, p. 85). No obstante, el rodaje le permitió conocer Europa y viajar por varias ciudades del Viejo Continente. Tras visitar varias localizaciones, finalmente, *What’s New, Pussycat?* se rodó en París, ciudad de la que se enamoró y de la que hará múltiples alusiones a lo largo de su filmografía.

Este primer trabajo de Woody Allen en el cine ya presenta ciertos temas que serán recurrentes en su filmografía, por ejemplo: los problemas de pareja, la psiquiatría, el sexo o la muerte. Es un filme cargado de gags humorísticos y guiños hacia otras obras cinematográficas o literarias. Y, además, sienta las bases “de lo que será su arquetípico personaje” (Fonte, 2012, p. 88). A pesar de que, finalmente, Allen no quedó contento con el resultado de

*What’s New, Pussycat?*, la recaudación de la película fue cuantiosa y su popularidad aumentó, con lo que le llovieron nuevas ofertas de trabajo para cine, teatro y televisión. Aprovechando el tirón del nuevo guionista la *American Internacional Pictures*, una pequeña compañía cinematográfica, lo contratató para un nuevo proyecto. Habían comprado los derechos de una película japonesa, *Kagi No Kag*<sup>27</sup>, con la intención de doblarla al inglés y estrenarla en Estados Unidos. El primer doblaje que se realizó resultó nefasto y requería una vuelta de guión cómico. Para ello necesitaban a Allen. Conocido por el éxito del guión de su primera película, “Allen trató de convertir una mala película en una película mala a propósito, y así hacerla buena” (Fonte, 2012, p. 90). Trabajó sin un guión establecido y él mismo explica en la

---

<sup>27</sup> Dirigida por Senkichi Taniguchi.

introducción del filme en que ha consistido su trabajo en la producción:

Bueno, pues hemos comprado una película japonesa, hecha en Japón por japoneses. Una película con unos colores magníficos, llena de robos, matanzas, violaciones... He quitado todas las voces y he rehecho la banda sonora. Luego he escrito una comedia... y contratado nuevos actores... y hemos representado nuestra comedia donde se ve a los japoneses matando y violando. El resultado es una película donde la gente se mata y hace numeritos a lo James Bond, pero lo que dice no tiene nada que ver con lo que hacen (Allen, 1966).

Con esta presentación inicia *What's Up, Tiger Lily?* (1966)<sup>28</sup>, una alocada comedia que no respondió en taquilla. "Luego, de entre todos los trabajos que

se le ofrecían, Woody hizo una elección que podría parecer extraña: aceptó la oferta de Feldman para aparecer en una parodia de James Bond titulada *Casino Royale*<sup>29</sup> (Lax, 1994, p. 354). Feldman había comprado los derechos de la obra de Ian Fleming a su editor poco después de la publicación de las novelas del agente 007 y, antes de fallecer quiso dar un giro a la saga de películas de James Bond. La intención era alejarse de las tramas de espionaje y convertir las películas en el tipo de comedia de *What's New, Pussycat?* Pero Allen no hizo de guionista en esta ocasión, su labor se ciñó a interpretar su personaje: Jimmy Bond, el sobrino torpe del mítico personaje. El rodaje de *Casino Royale* se llevó a cabo en Londres y Allen se hospedó allí durante seis meses con su representante. Durante este tiempo

<sup>28</sup> En España se ha presentado este filme con dos títulos diferentes: *Lily la tigresa* y *Woody Allen el número uno*.

<sup>29</sup> Estrenada en 1967 y financiada por *Columbia Pictures*.



## *La red urbana de Woody Allen*

planificó nuevos proyectos, escribió nuevos guiones cinematográficos y envió artículos al *The New Yorker*. Pero también tuvo tiempo de adentrarse en la sociedad británica, a la cual también hará referencias en algunas películas. Una vez que regresó de Europa, comenzó a preparar su nuevo proyecto para *Palomar Pictures*. Tenía una idea desarrollada en un relato corto y con la ayuda de su amigo Mickey Rose, lo adaptó para crear un nuevo guión: *Take the Money and Run* (1969)<sup>30</sup>. Pero no parecía fácil encontrar un realizador acorde a los gustos de los productores. Woody Allen confiesa:

Por entonces yo carecía de preparación para pretender convertirme en director; no había hecho nada en el cine salvo el guión de *¿Qué tal, Pussycat?* Quería dirigir mi primera película, pero el estudio no confiaba en mí. Busqué

<sup>30</sup> Título en español: *Toma el dinero y corre*.

un director de comedia y por entonces tampoco había prácticamente ninguno con la clase de talento que Jerry Lewis sí poseía de una forma genuina y muy personal. No me gustaba todo lo que él hacía, pero creía que con un buen guión y trabajando juntos podríamos lograr unos resultados excelentes. Recuerdo que una vez fui a visitarle a su casa en California. Me encontré con un hombre de una amabilidad intachable y una inteligencia brillante. Hablamos largo y tendido de la película, sobre todo de la posibilidad de filmarla en blanco y negro. Pero luego la productora rechazó la idea; los estudios desconfiaban de él y mi presencia no era como para tranquilizarlos (Frodon, 2002, p. 64).

Entonces, Charlie Joffe, representante de Allen, propuso a los estudios que fuera Woody quien dirigiera la película. “Cuando a éste le preguntaron por qué creía que sería capaz de realizar el trabajo, él respondió:

creo que puedo hacerla divertida” (Lax, 1994, pp. 412-413). Así pues, le permitieron dirigir la película y se enfrentó a un nuevo reto. Había suspendido producción cinematográfica en la Universidad, antes de dejar los estudios definitivamente, pero no se asustó ante su nueva faceta. Eric Lax resalta unas palabras de Woody Allen al respecto de su nueva experiencia como director: “carezco de formación técnica. La industria del cine ha establecido el mito de que la formación técnica es muy importante, pero cuando miras a través de la cámara es cuestión de sentido común” (Lax, 1994, p. 413). Pese a su inexperiencia el resultado fue aceptable gracias, en gran parte, al montaje de Ralph Rodsenblum. La película se estrenó en 1969 y los resultados de taquilla convencieron a la *United Artist* para firmar un contrato con Woody Allen por tres

películas<sup>31</sup>. En la producción de *Take the Money and Run*, tuvo libertad para hacer y deshacer a su antojo, incluso tomó parte en el montaje. Y, sobre todo, el papel humorístico que él interpreta comienza a asentarse como arquetipo de la personalidad del propio Allen, aunque más adelante encontraremos a un Woody Allen de corte más intelectual y, en ocasiones, intimista.

Antes de comenzar las tres producciones cinematográficas por las que había sido contratado por la *United Artists*, Allen grabó un pequeño metraje para la cadena neoyorquina de televisión WNET. Es un pseudodocumental de bajo presupuesto que cuenta la vida del personaje Harvey Wellinger<sup>32</sup>,

<sup>31</sup> Las condiciones del contrato exigían que las producciones no superaran los dos millones de dólares y total libertad creativa, condición indispensable que Allen ha intentado mantener durante toda su carrera.

<sup>32</sup> Personaje ficticio inspirado en el entonces secretario de Estado y

principal asesor político de Richard Nixon, que nunca llegó a emitirse por censura de la propia cadena. Se pretendía emitir en 1972, pero al ser año electoral, los directivos decidieron retirarlo. El metraje, titulado *Men of Crisis: the Harvey Wellinger Story*, se convirtió en un mito debido a la prohibición. Ahora bien, el primer proyecto que presentó a la *United Artist* se rechazó por ser un filme de corte dramático<sup>33</sup>. Tanto los ejecutivos de la compañía como los representantes de Allen se mostraron reticentes a esa temática. Prefirieron seguir produciendo la línea de películas cómicas que habían realizado hasta el momento hasta que Allen consolidara su carrera cinematográfica (Lax, 1994, p. 426). Así que se reunió con su amigo

---

consejero de Seguridad Nacional, Henry Kissinger (Fonte, 2012, p. 107)

<sup>33</sup> La película se titulaba *The Jazz Baby* y años más tarde retomó parte del guión para crear *Acordes y desacuerdos* (Fonte, 2012, p. 110).

y guionista Mickey Rose para reelaborar un antiguo guión, de donde surge *Bananas* (1971). Es un filme satírico que “puede entenderse como una mordaz crítica contra la política exterior de la Casa Blanca” (Fonte, 2012, p. 111) en Latinoamérica durante los años sesenta, que acabó con revueltas y revoluciones populares conocidas como las *repúblicas bananeras*. El filme se apoya, de nuevo, en la parodia y en los gags, con un estilo muy similar al de *Take the Money and Run*.

Su personaje en *Bananas*, Fielding Mellish, incluye también referencias personales, como había hecho con Virgil, su personaje anterior. Y esta tendencia será notable a lo largo de su obra. Admite que su obra es autobiográfica, pero con ciertas reticencias: “Casi toda mi obra es autobiográfica y aun así se ve tan exagerada y distorsionada que la encuentro más

cercana a la ficción que a otra cosa” (Lax, 2011, p. 25). Resultan, pues, ineludibles las coincidencias entre los personajes de sus películas y el propio personaje que Allen ha creado de sí mismo. De hecho, fue el intérprete de obra teatral, y posterior película, que él había escrito, *Play it Again, Sam*, ya que, según el productor, nadie podría hacer mejor ese papel, puesto que era él mismo (Fonte, 2012, p. 118). La obra teatral tuvo tanto éxito que estuvo en cartel más de un año en Nueva York, lo que despertó el interés de Arthur Jacobs, productor de Hollywood, por adquirir los derechos cinematográficos de la obra para *Paramount Pictures*. Woody Allen protagoniza también la película de mismo nombre, *Play it Again, Sam* (1972)<sup>34</sup>, dirigida por Herbert Ross. Se rodó en San Francisco aunque en un principio se pensaba

rodar en Nueva York. El personal de *Paramount Pictures* de Nueva York durante el verano de rodaje estaba en huelga, por lo que el director escogió San Francisco por ser una ciudad más romántica que Los Ángeles, que era otra de las opciones que se barajaban.

En *Play It Again, Sam* encontramos “el arquetipo del Allen amante del cine, sumido en la más profunda de las mitomanías” (Fonte, 2012, p. 121). La primera escena del filme muestra a su personaje, Allan Felix, en una sala de cine viendo la película *Casablanca* y “su expresión es de perfecta admiración ante lo que está viendo” (Fonte, 2012, p. 121), como cuando de niño su madre le llevo por primera vez al cine a ver *Blancanieves y los siete enanitos* y quedó fascinado. Al ver que las figuras se movían corrió hacia la pantalla y su madre tuvo que arrastrarlo a la fuerza (Lax, 1994, p. 42). Así, el propio cine se ha convertido

<sup>34</sup> Título en español: *Sueños de seductor*.

## *La red urbana de Woody Allen*

en otro sello característico de los filmes de Allen. *Play It Again, Sam* es una película de corte sobrio y muestra pocas pizcas del humor propio de Allen. Pero en su siguiente trabajo para la *United Artists*, retoma la comicidad absoluta con el filme *Everything you Wanted to Know About Sex (But Were Afraid to Ask)* (1972)<sup>35</sup>. Es un largometraje compuesto de siete episodios que tratan de dar respuesta a determinadas preguntas sobre la sexualidad humana. La idea le surgió una noche en la que

en la tele estaban reponiendo *The Tonight Show* y la dejé encendida mientras me aseaba. Entonces me oí haciendo la broma de que el sexo es sucio cuando se hace bien. Y pensé: ¿no sería divertido hacer varios sketches basados en el *best seller* del momento *Todo lo que*

siempre quiso saber sobre el sexo pero nunca se atrevió a preguntar? Creía que se me ocurrirían millones de ideas cómicas sobre el sexo, pero no era un terreno fértil como imaginaba, y al final acabé con tan solo media docena (Lax, 2011, p. 23).

Los representantes de Allen adquirieron los derechos cinematográficos de la obra y escogió varias preguntas formuladas en el libro para dar su particular respuesta a través del cine. La película se estrenó en 1972 y consiguió ser uno de los éxitos cinematográficos del año en Estados Unidos. En esa época Allen puede considerarse un privilegiado al tener libertad absoluta en sus creaciones. “Un lujo inédito en el cine estadounidense, incluso en la década de 1970, cuando la joven generación de los Spielberg, Scorsese y Coppola se debate por cambiar la ley de los estudios” (Colombani, 2010, p. 35).

<sup>35</sup> Título en español: *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo, pero nunca se atrevió a preguntar*.

Tras varias películas basadas en el humor fácil y la sucesión continua de gags, Woody Allen escribe el guión de una película con un desarrollo narrativo más maduro gracias a la colaboración de un nuevo coguionista, Marshall Brickman. Se trata del largometraje *Sleeper* (1973)<sup>36</sup>. Sin dejar atrás su humor característico, construye y dirige una película que “es también una pequeña reflexión en torno al futuro de la humanidad, al automatismo, la condición de máquina en que el hombre va a terminar convirtiéndose” (Rentero, 2002, p. 99). Una crítica a la sociedad avanzada que recuerda a obras literarias como *Fahrenheit 451*, *Un mundo feliz* o *1984* y que se aproxima, de una forma peculiar, al filme *2001: A space odyssey* (1966) de Stanley Kubrik. De esta manera, Allen

<sup>36</sup> Título en español: *El dormilón*.

sorprende de nuevo a los espectadores en 1973 con *Sleeper*, que recauda con creces la inversión realizada. Por lo que la *United Artist* no quiere desprenderse de él y continúa produciendo y financiando sus películas.

Las exigencias de su nuevo proyecto le obligan a trasladarse a Europa durante un tiempo, concretamente a París y a Hungría, donde se llevó a cabo el rodaje de *Love and Death* (1975)<sup>37</sup>. Una historia que se desarrolla en la Rusia de principios del siglo XIX, en pleno estallido de las Guerras Napoleónicas, y que rememora la obra literaria de León Tolstói, *Guerra y Paz*, en versión cómica. A pesar de la comicidad de esta película, desde el propio título podemos distinguir cómo la muerte empieza a apoderarse de las temáticas del

<sup>37</sup> Título en español: *La última noche de Boris Grushenko*.

director y comienza a forjarse como otra de sus constantes a lo largo de su filmografía. *Love and death* da a su director su primer gran premio, un Oso de Plata en el Festival de Berlín. Un premio que resulta paradójico a la vez que vaticinador, ya que el tono de sus películas a partir de ese momento va a cambiar notablemente y vendrá acompañado de más galardones, los Oscar. Pero antes de eso, en 1976 Woody Allen actúa por primera vez en una película en la que no ha intervenido en absoluto ni en el guión ni en la dirección: *The Front* de Martin Ritt, que obtuvo un Globo de Oro y fue nominada a los Oscar en la categoría de mejor guión original. Es un filme de corte político en el que la actuación de Allen de nuevo se desdibuja entre la ficción y la realidad. Metido en el papel de Howard Prince, un cajero de restaurante casi analfabeto, convence al espectador

de que es el verdadero guionista de un filme incluido en la lista negra por la *Caza de Brujas* de McCarthy. A fin de cuentas, podría haber sido su propia historia o haber sido él el autor de ese guión (Fonte, 2012, p. 148). Es de los pocos flirteos de Allen con la política y, quizá, ese papel le ofreciera cierta madurez a su propio personaje. De hecho, en papeles sucesivos se aleja sutilmente del cómico disparatado para mostrar una faceta más seria e intelectual como, por ejemplo, el Alvy Singer de *Annie Hall* (1977). Es precisamente esta película, *Annie Hall*, la que le consolida como director, guionista y actor por las cinco nominaciones a los premios Oscar, de las cuales resulta ganador en cuatro categorías: mejor película (United Artist), mejor director (Woody Allen), mejor guión (Woody Allen y Marshal Brickman) y mejor actriz (Diane Keaton)<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Woody Allen tuvo que conformarse con la nominación a mejor actor.

### 2.3.2. El reconocimiento

Sin duda, *Annie Hall*, se trata de una película que marca un antes y un después en su filmografía y en ella se nota el cambio de orientación tanto temática como técnica.

Para escribir el guión Allen contó por segunda vez con la ayuda Marshall Brickman, aunque ya tenía una idea muy clara del tipo de película que quería hacer y, sobre todo, dónde rodarla. “Quería hacer una película en la que yo hiciera de mí mismo y Diane Keaton de sí misma y que viviéramos en Nueva York, en la que se planteara un conflicto real de nuestra relación” (Lax, 2011, p. 95). Allen, que había mantenido con Diane Keaton una relación amorosa

---

Además Allen no asistió a la ceremonia. Siempre se ha manifestado crítico con Hollywood y tenía excusa para no asistir: la cita coincidía con una de sus habituales actuaciones con su banda de jazz.

durante siete años, expresa en esta película cómo fue su aventura con la actriz. Así que de nuevo, aunque Allen insista en que la mayor parte del guión es inventada, nos encontramos con tintes autobiográficos en su filmografía, lo que también se hace fehaciente por la pequeña incursión de Annie en Los Ángeles, ciudad en la que Woody Allen trabajó durante una temporada como guionista televisivo. Además, Annie adopta en la película el apellido real de Diane Keaton, Hall. Así pues, esa mezcla entre realidad y ficción es otro de los estilemas del autor, que llegará a su culmen en otro de sus filmes: *The Purple Rose of Cairo*. La técnica narrativa utilizada en *Annie Hall* también resulta particular y merece ser comentada. Aunque normalmente el narrador principal de sus historias es



el propio protagonista, el filme comienza de manera muy diferente a lo que él y, el cine en general en esa época, nos tenía acostumbrados. Alvy Singer, su personaje, emite un monólogo mirando y hablando directamente a cámara. Woody Allen rompe así la pared que separa al público de la pantalla, algo completamente novedoso en el cine y que bebe de la teoría teatral de Bertolt Brecht.

Sentía instintivamente que una película en la que me dirigiera directamente al público y hablara personalmente de mis problemas les interesaría, porque tenía la sensación de que muchas de las personas del público tenían los mismos sentimientos y los mismos problemas. Querían hablar directamente con ellos y ponerme frente a ellos (Björkman, 1995, p. 71).

Además de las alusiones directas hacia la cámara, en este largometraje utiliza multitud de

recursos técnicos de gran complejidad y los fusiona a la perfección con las tramas: dibujo animado, larguísima secuencia, subtítulo para expresar los pensamientos de un personaje, composición de dos escenas distintas en un mismo encuadre o diálogos fuera de cámara.

Eso (último) lo aprendí de Gordon<sup>39</sup> (...) estábamos preparando una toma en la que Alvy y Annie se dividían los libros tras haber decidido separarse y yo dije: Ninguno de los dos sale en la pantalla. ¿Eso está bien? A lo que él contestó: Claro que sí, está genial, no hay nada de malo en ello. (...) en cuanto me dio su visto bueno no dudamos en poner en práctica dicho recurso en mis sucesivas películas" (Lax, 2011, p. 270).

---

<sup>39</sup> Gordon Willis, ya fallecido, era uno de los habituales directores de fotografía de Woody Allen.

Todo ello hizo de *Annie Hall* un éxito rotundo que encumbró al director. No obstante, su siguiente trabajo, *Interiors* (1978)<sup>40</sup>, a pesar de las cinco nominaciones a los Oscar, fue un fracaso en taquilla. El giro radical al género dramático encontró las críticas y reticencias de un público que lo había encasillado como director humorista. Su principal interés era crear un intenso drama al estilo de Ingmar Bergman y afianzarse en ese género, aun corriendo el riesgo de perder lo que ya había conquistado. A pesar de la dura trama, *United Artists* no puso oposición a la producción del filme. Pero los malos resultados de taquilla hicieron enfriar las relaciones de Woody Allen con algunos de sus habituales colaboradores. Además, los constantes choques de Arthur Krim, presidente y principal responsable de *United Artist*,

<sup>40</sup> Título en español: *Interiores*.

con la administración de *Transamerica Corporation* desde que las dos compañías se fusionaran, complicaba la situación del director. Krim, principal confidente de Allen, se desvincula de *United Artists* para formar *Orion Pictures* en 1978. Pero Allen, pese a confesarse fiel a las personas antes que a las compañías, permanece unido a *United Artists* hasta la finalización de su contrato. Woody Allen es consciente en ese momento de que su libertad creativa, sin Krim en la compañía, corre peligro. Sin embargo, emprende un nuevo proyecto junto a su ya coguionista habitual, Brickman, de quien había prescindido para escribir *Interiors*.

Pues bien, su nuevo trabajo se rueda por primera vez en blanco y negro, un recurso que Woody Allen utilizará siempre que el filme lo requiera. Se trata de una de sus obras más significativas y está cargada de

sentimentalismo hacia la ciudad. *Manhattan* (1979) es un regalo a la ciudad de Nueva York, un retrato móvil de su visión de la ciudad, un *alter ego* urbano basado en la personificación del espacio. “Y es que cada plano es un regalo par nuestros ojos, una invitación a conocer la ciudad, a que nosotros también nos enamoremos de ella” (Fonte, 2012, p. 184). De hecho, esta simbiosis entre el autor y la ciudad es lo que fomenta el interés de nuestra investigación.

*Manhattan* se estrena en 1979 y obtiene otras dos nominaciones al Oscar: mejor guión original (Allen y Brickman) y mejor actriz secundaria (Mariel Hemingway). Pero es de extrañar que no fuera nominada a la mejor dirección de fotografía, realizada por Gordon Willis, ya que la película es una auténtica obra de arte en cuanto a los juegos de luces y los duros contrastes. El propio Willis habla de esta

película en una entrevista de Tim Rhys para la revista estadounidense *Moviemaker*<sup>41</sup>:

Tanto a Woody como a mí nos gustaba mucho el blanco y negro. Da un ambiente muy propio de Nueva York. Queríamos traducir una realidad romántica, mostrar la ciudad que tanto amábamos. He hecho otros films buenos, pero creo que *Manhattan* será siempre mi preferido (Colombani, 2010, p. 48).

El resultado es un filme intimista que retrata los problemas del ser humano para con la sociedad en la que está inmerso. Según el propio Allen ha declarado “*Manhattan* trata del problema de intentar vivir con una vida decente en medio de toda la basura de la cultura contemporánea, de sus tentaciones y de sus seducciones” (Girgus, 2005, p. 73). Quizá una temática no muy apta para el público

---

41 *Moviemaker* nº54 (2004)

norteamericano, que se mostró muy crítico con la trama del romance de un cuádragenario con una adolescente<sup>42</sup>. En cambio, sí convence en el Viejo Contienente, donde su cine es mucho más aclamado. Como anécdota, el director pidió a la *United Artists* antes del estreno que no se distribuyera el largometraje, pues no estaba contento con el resultado. A cambio trabajaría gratis en su próxima película, pero la productora rehusó la oferta y *Manhattan* se convirtió en un éxito y en una de las piezas claves de la historia del cine. Aun así algo satisfaría al director ya que, en su siguiente trabajo retoma el uso del blanco y negro con el mismo director de fotografía. Así que en 1980 estrena *Stardust Memories*<sup>43</sup>, la que, seguramente, sea

su película más autobiográfica. El protagonista es un cómico y realizador de cine perseguido constantemente por sus fans, algo que él, personalmente, repudia. Él pensaba, sinceramente, que era la mejor película que había realizado hasta la fecha,

pero fue recibida con sorpresa y desconcierto por un amplio sector del público y de la crítica, que consideró que Woody pretendía burlarse de ellos con su fellinesca utilización de actores con caras poco frecuentes y aun distorsionadas, que perseguían y manoseaban a su personaje (Lax, 1994, p. 444).

Interpretar él mismo el papel de Sandy Bates le jugó una mala pasada, porque los paralelismos entre el personaje y el cineasta crearon confusión en un público que se sintió herido al verse reflejado en el filme como un extraño acosador. Por otra parte, la influencia de Fellini hace que el filme guste de nuevo al

<sup>42</sup> Años más tarde le lloverían las críticas por una situación similar en su vida personal.

<sup>43</sup> Título en español: *Recuerdos*.

público europeo, que se había entregado a Allen desde que realizó *Manhattan*. Pero no fue suficiente para recuperar en taquilla la inversión de la producción. Se complicó, pues, el camino para Woody Allen y su productora habitual, *United Artists*, que quiebra por el fracaso comercial de una película de Michael Cimino. La compañía fue absorbida por *Metro Goldwyn Mayer*, pero Woody Allen, que había finalizado su contrato, optó por retomar las relaciones con Arthur Krim y fichar, entonces, por la nueva compañía que éste dirigía: *Orion Pictures*.

El acuerdo con *Orion Pictures*, ante todo, legitimaba la libertad artística de Woody Allen, además de un porcentaje de la recaudación total de cada producción. Pero como era su director estrella, le consentían casi todo y su relación fue duradera, ya que llegó a producir once películas con la compañía. Una

de las excentricidades que le consintieron nada más firmar su contrato fue rodar dos películas al mismo tiempo, entre agosto y noviembre de 1981.

A veces pasaba de la una a la otra, pero primero hice la mayor parte del trabajo para *La comedia sexual de una noche de verano*, por el clima. Pero *Zelig* se superponía. Es decir, elegí los repartos a la vez y busqué las localizaciones para las dos a la vez y estaban totalmente preparadas para empezar el rodaje a la vez (Björkman, 1995, p. 109).

La primera en estrenarse fue *A Midsummer Night's Sex Comedy* en 1982<sup>44</sup>. Se ideó y escribió en muy poco tiempo, durante el proceso de preproducción de *Zelig*, cuyo rodaje se estaba demorando. Por esa razón, ambas películas fueron rodadas al mismo tiempo. La cuestión es que, quizá

---

<sup>44</sup> Título en español: *La comedia sexual de una noche de verano*.

por la premura en su concepción o las contingencias del rodaje, la primera película que Woody Allen dirigió para *Orion Pictures* fue un fracaso económico. Además, resulta un metraje paradójico porque para su rodaje se tuvo que trasladar al campo durante los meses de verano, algo que extraña por la rotunda personalidad urbanita del cineasta, quien siempre ha afirmado que sería incapaz de vivir en un entorno semejante. Pero el guión así lo exigía. Por otra parte, *Zelig*, que se estrena en 1983, se presenta como un falso documental de un personaje camaleónico llamado Leonard Zelig, interpretado también por Woody. El público ya estaba acostumbrado a su típico humor de judío neoyorquino, pero “*Zelig* es la primera película en la que el cineasta aborda con profundidad –aunque sea de un modo tangencial– la cuestión

de la identidad judía” (Colombani, 2010, p. 57). La historia de este personaje que cambia continuamente, personal y físicamente, según la persona que le acompaña pareció gustar a los espectadores, aunque Woody Allen se sintió incómodo porque se valoró más la técnica cinematográfica utilizada, que el mensaje que pretendía transmitir.

Con esta película quería hacer un comentario sobre el peligro concreto de renunciar a nuestro verdadero ser en un esfuerzo por gustar, por no crear problemas, por adaptarnos, y de adónde conduce eso en todos los aspectos de la vida y adónde conduce a nivel político. Conduce a una conformidad total y una sumisión total a la voluntad y las exigencias y necesidades de una persona fuerte (Björkman, 1995, p. 116).

Después de *Zelig* una vez más recurrió al blanco y negro para retratar los típicos encuentros

entre cómicos neoyorquinos tras finalizar su función habitual. Encuentros en los que él había sido partícipe años atrás. Así, *Broadway Danny Rose* (1984) le sirve de homenaje a todos esos artistas de variedades que, como él en el pasado, trataron de hacerse un hueco en la escena a base de tenacidad. Danny Rose es un agente que mima a todos sus clientes, pero que le abandonan tras conseguir sus primeros éxitos. Una historia cómica, pero como ya es habitual, con matices dramáticos. Supuso una reconquista del público, pues recaudó grandes sumas económicas. Y puesto a hacer homenajes y recordar el pasado *The Purple Rose of Cairo* (1985)<sup>45</sup>, de forma nostálgica, refleja la pasión del Woody Allen por aquellas salas de cine de su infancia que tanto le hicieron soñar a él y a toda una generación traumatizada por la *Gran Depresión*.

<sup>45</sup> Título en español: *La rosa púrpura del Cairo*.

Woody Allen confiesa que ésta es la película preferida de su filmografía, a pesar de que la recaudación no fue grandiosa tras su estreno. No obstante, con el paso de los años, se ha convertido en un referente en la historia del cine por reflejar a la perfección la dualidad *realidad-fantasia* que las películas procuran. Cecilia, el personaje encarnado por Mia Farrow<sup>46</sup>, representa a la mujer de los años 30 que sólo se siente feliz en las salas de cine, o mejor dicho, dentro de las películas que ve, lo que le lleva a la obsesión y a no discernir la vida real de la de la pantalla. Pero el espectador distingue cuando Cecilia está en un mundo o en otro debido a la combinación

<sup>46</sup> Mia Farrow era una actriz recurrente en sus películas desde que trabajara por primera vez con Woody Allen en *A Midsummer Night's Sex Comedy*. Además, ambos mantenían desde aquel rodaje una relación sentimental que duró varios años e, incluso, tuvieron hijos en común: uno propio y varios de adopción.

del color y del blanco y negro en según qué secuencias. Así, la técnica acompaña a la historia, que crea un relato filmico fantástico y de final un tanto agridulce, no como en los filmes a los que Cecilia está acostumbrada en los que siempre hay un final feliz. De hecho, la doble moral de la película enseña precisamente eso, la doble moral que el cine lleva en sí de forma innata al hacernos soñar con la perfección de lo representado, algo que nada tiene que ver con la realidad. Como moraleja al filme, Jorge Fonte (2012, p. 233) expresa una acertada frase: “el mundo del cine no es una respuesta a nuestras necesidades, sino a nuestras expectativas”.

Y para contrarrestar ese final agridulce, en 1986 Woody Allen estrena *Hannah and Her Sisters*<sup>47</sup>, película que, casi de forma excepcional,

<sup>47</sup> Título en español: *Hannah y sus hermanas*.

tiene un final feliz, algo atípico en su filmografía, ya que se esfuerza por reflejar la realidad de la vida en sus filmes y, por tanto, su dureza. En *Hannah and Her Sisters* recurre a un nuevo director de fotografía, Carlo di Parma. No pudo contar en esta ocasión con su ya socio habitual Gordon Willis porque éste estaba trabajando en otra película. Di Parma no defraudó a Allen y dio a la película un característico estilo europeo. Sin embargo, la estética es muy similar a la de *Annie Hall* y *Manhattan*, apenas se aprecia el cambio fotográfico, salvo la evidente diferencias entre el color y el blanco y negro, por lo que no es de extrañar que esta película se considere como la que cierre la trilogía urbana neoyorquina.

Como siempre, Nueva York aparecerá en todo su esplendor, y los personajes, todos blancos, evolucionan en un medio privilegiado. (...) No obstante, en un Nueva York



## *La red urbana de Woody Allen*

(real) asediado por la inseguridad y la violencia racial, son muchos los que ironizan sobre el universo protegido de Allen (Colombani, 2010, p. 62).

Además, fue la película más taquillera de Woody Allen desde *Annie Hall* y consiguió siete nominaciones a los Oscar, de los cuales ganó tres, además de otros galardones en distintos festivales de todo el mundo.

En 1987 Woody Allen realiza de nuevo un homenaje, esta vez a las canciones de su infancia, aquellas que tanto escuchó en la radio y que son importantes para él por los recuerdos que le traen. Así pues, nos encontramos con el filme con la banda sonora más amplia de su filmografía, con la que logra evocar una época. Este es el germen de *Radio Days* (1987)<sup>48</sup>, filme que representa cómo fue

<sup>48</sup> Título en español: *Días de radio*.

su niñez en una casa habitada por familiares lejanos provenientes de Europa que huían del nazismo. Por tanto, también es una película de corte autobiográfico basada en los recuerdos y en la nostalgia de aquellos días en los que la radio era el medio de comunicación mayoritario.

Sí que vivía en una familia con muchas personas presentes en la casa, abuelos, tías y tíos. Y en un determinado periodo de mi infancia viví en una casa al lado del agua. En Long Beach. Sí, muchas de las cosas que se ven en la película ocurrieron realmente. Mi relación con los profesores del colegio era así. Mi relación con la radio era así. Lo mismo en cuanto a la escuela hebrea. Y solíamos ir a la playa a buscar aviones y barcos alemanes. Y sí que tenía una tía que siempre entablaba relaciones con los hombres equivocados y nunca podía casarse. Y también teníamos esos vecinos que eran comunistas. Una gran

parte de todo eso era cierto. Me llevaron a Nueva York, al Automat y a los programas de radio. Mi prima vivía conmigo. Realmente teníamos una línea telefónica por la que escuchábamos a los vecinos. Todas esas cosas ocurrieron (Björkman, 1995, p. 129).

*Radio Days* es, por tanto, el segundo homenaje de Allen a un pasado encantado, a esa época dorada de su infancia, al igual que hizo en *The Purple Rose of Cairo* al retratar aquellas míticas salas de exhibición con anhelo. También es el segundo intento de Allen por imitar a Fellini, como considera Jorge Fonte (2012, p. 253), que basó su película *Amarcord* de 1974 en los recuerdos de su adolescencia en su pueblo natal al norte de Italia. Además, “la prensa española de la época, en un claro alarde nacionalista, la comparó inmediatamente con la espléndida película de José Sáenz de Heredia

*Historias de la Radio* (1955)” (Fonte, 2012, p. 253), aunque éste es un dato no contrastado. Estas influencias hacen que la película, como ya es habitual, impacte más en Europa que en su propio país.

En el mismo año, 1987, estrena *September*<sup>49</sup>, película cuyo rodaje fue larguísimo debido a que, una vez montado el filme, Woody decidió volver a rodar nuevas escenas y reelaborar el guión, por lo que se hizo una segunda versión, ya la definitiva. Pese al esfuerzo del largo rodaje y la fuerte inversión económica, fue un fracaso absoluto en taquilla, el mayor hasta el momento. La película retoma el toque intimista de *Interiors* para formar un drama quizá no apto para el público norteamericano de la época que, sin duda, se decantaba por las comedias urbanas del autor.

---

<sup>49</sup> Título en español: *Septiembre*.

El trabajo de Allen con Carlo di Parma y con Mia Farrow había sido continuado durante años. Pero para el rodaje de *Another Woman* (1988)<sup>50</sup> di Parma estaba convaleciente tras una intervención quirúrgica y Mia Farrow estaba embarazada, por tanto tuvo que cambiar de operador de cámara y de protagonista femenina, aunque Mia Farrow tendría un papel secundario en el filme. El título de la película puede ser significativo en este punto, ya que es *otra mujer*; Gena Rowlands, la que protagoniza el filme tras varios largometrajes protagonizados por la ya habitual Farrow. Asimismo, di Parma fue sustituido por Sven Nykvist, antiguo operador de Ingmar Bergman, a quien Allen admiraba. Con sus nuevos colaboradores produce un filme en continuos escenarios cerrados y con una trama en torno

<sup>50</sup> Título en español: *Otra mujer*.

al personaje femenino de gran carga psicológica. Basado en un filme de Bergman, el drama de Allen no convence al público y *Orion Pictures* comienza a recelar de su director estrella. *Another Woman* cierra el ciclo bergmaniano de Allen compuesto también por *Interiors* y *September*. Películas que en general no han sido de gran aceptación.

1987 fue un año fructífero en producciones propias y, además, ese año acepta un papel en una película, algo que no es muy frecuente, pero que hizo por admiración al director Jean-Luc Godard. Éste llevó al cine *King Lear* (1987), adaptación de la obra del escritor William Shakespeare.

Allen, tras varios filmes con escenarios interiores sin apenas repercusión urbana, tuvo la idea de crear un filme compuesto por tres cortometrajes, cada uno dirigido por un director distinto, en

torno a la ciudad de Nueva York. Su productor, Robert Greenhut, propuso como compañeros a los directores Martin Scorsese y Steven Spielberg, pero éste último, a pesar de apreciar la idea, no pudo colaborar porque estaba inmerso en una nueva producción de *Indiana Jones*. Se optó entonces por contratar a Francis Ford Coppola, a pesar de que su filmografía no estuviera tan vinculada a Nueva York como la de otros cineastas (Fonte, 2012, p. 274). La aportación de Allen al largometraje *New York Stories*<sup>51</sup> (1989) lleva como título *Oedipus Wrecks* (*Edipo reprimido*) y la protagoniza él mismo junto a Mia Farrow. Es la primera película de Allen en utilizar los efectos especiales, algo nada fácil de supervisar para alguien casi inexperto en la

materia. Las otras dos historias que componen el metraje son *Life Lessons* (*Apuntes del natural*) de Martin Scorsese y *Life without Zoe* (*Vida sin Zoe*) de Francis Ford Coppola. El corto de Woody Allen cierra el largometraje con un toque humorístico, algo que el público del cineasta ya comenzaba a echar de menos.

La ciudad de Nueva York es también el escenario elegido para siguiente filme del director: *Crimes and Misdemeanors* (1989)<sup>52</sup>, de cuya fotografía volvió a encargarse Sven Nykvist. Varias localizaciones muy conocidas de la ciudad dan soporte a la película de Allen que más costó rodar. Una vez terminado el primer montaje, reelaboró el guión casi por completo y volvió a rodar todos los cambios, que tampoco serían los definitivos. Así, el tercer

<sup>51</sup> Título en español: *Historias de Nueva York*. Película producida por Touchtone Pictures.

<sup>52</sup> Título en español: *Delitos y faltas*.

montaje fue el definitivo y pudo estrenarse a finales de 1989. Es una de las películas más valoradas de su filmografía, lo cual fue un respiro ya que sus dos anteriores películas para *Orion Pictures* habían resultado poco fructíferas. *Crimes and Misdemeanors* siguió la estela de *Hannah and Her Sisters* y desde ese momento “surge en su cine una clara bifurcación en sus historias entre un eje central serio y dramático y una aventura paralela mucho más ligera y divertida” (Fonte, 2012, p. 285). Según se muestra en esta película, los dilemas éticos y filosóficos, ya recurrentes en su obra, van a estar a partir de ahora expresados de forma más elocuente y con un lenguaje más cercano. Así el mensaje de *Crimes and Misdemeanors* no deja indiferente a nadie y logra consolidarse como una obra de referencia en la historia del cine.

En 1990 estrena *Alice*, película en la que, según explica Allen,

quería contar una historia sobre una mujer rica del Upper East Side; siempre me ha gustado escribir sobre la gente que vive en esa zona tan lujosa de Manhattan, en este caso una mujer como las que veía cuando llevaba a Dylan<sup>53</sup> al colegio (...) Y recuerdo que en aquella época tenía amigos que iban a un curandero del barrio chino, que les cobraba una fortuna por unas hierbas que les daba. Podrían haber sido peligrosas, pero desde luego de eficaces no tenían nada (Lax, 2011, p. 73).

Alice, encarnada por Mia Farrow, es una mujer de la alta sociedad que dedica todo su tiempo al ocio y ha dejado de lado sus ambiciones de la juventud. Pero gracias a las hierbas mágicas del

---

<sup>53</sup> Dylan es una de las hijas adoptivas de Allen y Mia Farrow.

doctor Yang se reencuentra consigo misma. El papel que Allen hizo para Mia fue todo un regalo, pensado completamente para ella, “y ella le correspondió con la mejor interpretación de todas las películas que hicieron juntos” (Fonte, 2012, p. 229).

Woody Allen apenas ha actuado en películas que no ha dirigido. *Casino Royale*, *Play it again, Sam*, *King Lear* o *The front* son los únicos casos, pero en 1991 volvería a salir a escena para actuar en una película de Paul Mazursky titulada: *Scenes From a Mal* (1991)<sup>54</sup>. Fue poco taquillera pero hay algo particular en el papel de Allen que merece la pena destacar. Representa a Nick Fifer, un yuppie californiano afincado en Los Ángeles, algo que choca totalmente con la personalidad neoyorquina del director.

<sup>54</sup> Título en español: *Escenas en una galería*.

Ese mismo año Woody Allen estrena la película *Shadows and Fog*, rodada completamente en estudio, algo inusual en su obra.

Cuando empecé solo concebía rodar el lugares reales. Luego, a medida que fui adquiriendo conocimientos vi que el director artístico tenía razón, y que tenía que crear mis propios decorados porque eso me brindaría todo tipo de ventajas y nadie notaría la diferencia. En general, uno tiene muchísimo más control en un estudio, pero psicológicamente corres el riesgo de quedarte empantanado. Es mucho más divertido ir a Central Park, rodar las tomas que hagan falta, levantar el campamento e ir a filmar luego a Broadway y de ahí a donde se tercié (Lax, 2011, p. 282).

*Shadows and Fog* (1991)<sup>55</sup> está basada en una obra teatral que él mismo escribió y la considera

<sup>55</sup> Título en español: *Sombras y niebla*.

su trabajo más insólito desde *Zelig*. Fue un rodaje complicado por un mal momento de salud del director y por la inestable situación económica de *Orion Pictures*<sup>56</sup>, que tuvo que aliarse con *TriStar Pictures* para poder hacer frente al proyecto más caro de Woody Allen hasta la fecha. La inversión no fue recuperada en taquilla y es una de las películas más desconocidas del director. Pero la técnica de Carlo di Parma supo representar a la perfección la estética expresionista de principios del siglo XX. Además, es la penúltima película de Allen en la que aparece Mia Farrow, ya que en 1992 la pareja se rompe por la relación sentimental que mantenía el director desde hacía tiempo con Soon-

---

<sup>56</sup> *Orion Pictures* quiebra en 1998. Desde el rodaje de *Shadows and fog*, *TriStar Pictures* se encargará de las producciones de Woody Allen hasta 1993.

Yi Previn<sup>57</sup>, hija adoptiva de Mia Farrow de origen surcoreano. Un escándalo sentimental que salpicó a la opinión pública y perjudicó la reputación de Woody Allen. De hecho, *Husbands and Wives* (1992)<sup>58</sup>, como resaltan las palabras de Ramiro Cristóbal recogidas por Jorge Fonte (Fonte, 2012, p. 317), “ha sido considerada como una confesión de su vida propia actual y, en realidad, como una catarsis y disculpa pública de sus pecados amorosos”. A pesar de que Allen niega el parecido temático de su película con su vida personal, la historia, las imágenes y los diálogos del filme dan otra sensación. Todavía aparece Mia Farrow en este largometraje, en secuencias rodadas antes de que se destapara el escándalo, por lo

---

<sup>57</sup> Woody Allen, en la actualidad, está casado con Soon-Yi, 35 años más joven que él, y tienen dos hijos adoptados en común.

<sup>58</sup> Título en español: *Maridos y mujeres*.

que se hizo imposible volver a rodar determinadas escenas. Así que fue uno de los rodajes más cortos del director que cierra un ciclo, ya que no volveremos a ver a la habitual Mia Farrow en sus películas.

### 2.3.3. La inestabilidad

Después de mucho tiempo sin contar con la colaboración del guionista Marshall Brickman, Woody Allen retoma su contacto para trabajar con él en un guión basado en una trama descartada de *Annie Hall*. Y, de hecho, el filme retoma también a la pareja protagonista de aquélla: Diane Keaton y Woody Allen. La complicidad entre ambos hace de *Manhattan Mystery Murder*<sup>59</sup> (1993) una comedia entrañable. Este homenaje al cine de Alfred Hitchcock

<sup>59</sup> Título en español: *Misterioso asesinato en Manhattan*.

Estamos, pues, ante una nueva etapa cinematográfica cargada por la inestabilidad personal del director y las dificultades financieras de sus proyectos.

ofrece a la filmografía de Allen un aire más fresco y divertido después de una temporada laboral y personal un tanto grisácea. Las tomas largas y la escenografía casi teatral hace especial a esta película que marca una nueva etapa cinematográfica del director. También es la última película que rueda con *TriStar Pictures* debido a que su creatividad se veía mermada por exigencias de la compañía. Así que a partir de 1993 se desvincula, pues, de la productora hollywoodiense para emprender una nueva



etapa con *Sweetland Films*, compañía creada por su propia hermana, Letty Aronson, con quien siempre ha guardado muy buena relación. Su primera producción para la nueva compañía sería *Bullets over Broadway* (1994)<sup>60</sup> que hace una reconstrucción del Broadway de los años veinte (siglo XX) y homenajea al cine negro. En esta ocasión Allen no pudo interpretar el papel del protagonista David Shayne por no encajar en el rango de edad del personaje. Pero el papel estaba pensado íntegramente para él por su propia experiencia en el teatro. David Shayne, interpretado finalmente por John Cusack, es un dramaturgo amante y defensor de su arte que no tiene más remedio que ceder a su integridad para conseguir el éxito. Incluso puede ser un preludio de lo que su propia vida ha sido. “Me identifico mucho

<sup>60</sup> Título en español: *Balas sobre Broadway*.

con este personaje. De haber sido más joven, yo mismo habría interpretado el papel de John Cusack” (Björkman, 1995, p. 210) admite Allen que vuelve a conquistar el éxito con esta comedia.

Salvo *Men of Crisis: the Harvey Wellinger Story*, película que nunca llegó a emitirse, Woody Allen nunca había realizado un filme para televisión. Pero en 1994 su hermana cierra un acuerdo con la ABC para producir un telefilme dirigido por él. Así, *Don't Drink the Water*<sup>61</sup> se emitió en 1994 en dicha cadena de televisión. El guión fue ideado en su primera etapa como cineasta, durante el tiempo que pasó en Londres en el rodaje de *Casino Royale*, por lo que el humor se asemeja al de sus primeras películas.

<sup>61</sup> En España no se emitió hasta el año 2010 con el título *Los USA en zona rusa*.

Tras figurar como intérprete en el filme *The Sunshine Boys* (1995)<sup>62</sup> de John Erman, regresa a la dirección con *Mighty Aphrodite* (1995)<sup>63</sup>, película que para muchos supone la venganza de Allen contra Mia Farrow al tratar la temática de la adopción. En un momento personal delicado y turbulento por los juicios de custodia de los hijos que compartía con Mia, en su defensa el filme muestra al personaje de Woody Allen como un padre cariñoso y entregado. Cargada, pues, de matices personales, la película narra una clásica tragedia griega ambientada en la Nueva York de finales del siglo XX con grandes dosis de humor. Y tras una producción puramente neoyorquina, su siguiente trabajo muestra el romance que Woody Allen mantiene con Europa en *Everybody*

<sup>62</sup> Título en español: *La pareja chiflada*.

<sup>63</sup> Título en español: *Poderosa Afrodita*.

*Says I Love You* (1996)<sup>64</sup>, su primera comedia musical que tiene como ciudades escenario a Nueva York, París y Venecia. Es, pues, un preludio de su gira por Europa tanto en el cine como en la música, puesto que en 1997 accede a que la documentalista Barbara Kopple lo filme durante su gira europea con su banda de jazz en un esfuerzo por limpiar su imagen. En su faceta como clarinetista, Woody Allen es retratado en el documental *Wild Man Blues* (1997) que “no es la operación de relaciones públicas que se pretendía, sino un filme bastante plano, que Allen recorre con expresión de fastidio” (Colombani, 2010, p. 84). Quizá fuera el difícil momento personal lo que le llevara a realizar de *Deconstructing Harry* (1997)<sup>65</sup>, la historia de un escritor en crisis. El filme, que recupera la

<sup>64</sup> Título en español: *Todos dicen I love you*.

<sup>65</sup> Título en español: *Desmontando a Harry*.

senda dramática, está compuesto de cuatro historias escritas por el protagonista y que se entrelazan con el argumento principal. Así, la película, en su forma, toma el sentido del deconstructivismo filosófico y resulta abstracta, lo que produjo un nuevo pinchazo en taquilla, sobre todo en la americana, donde la popularidad del cineasta cada vez era menor.

Reitera en la figura del escritor para crear un nuevo personaje y contar la historia de la banalidad y el vacío de la fama. *Celebrity* (1998) ahonda en el atractivo de la popularidad y en los efectos negativos que puede llegar a conllevar. De hecho, el protagonista lo pierde todo por esa ansiada búsqueda. Fue Sven Nykvist el director de fotografía en esta ocasión, ya que Carlo di Palma, ya mayor, decidió retirarse y volver a Italia. Nykvist retrató de nuevo la ciudad de Nueva York en blanco y negro, mostrando un dominio

absoluto de la dimensión espacial. El principal reclamo de la película era la intervención del actor Leonardo Dicaprio, pero que no fue suficiente como para garantizar el éxito comercial del filme, ya que éste sólo intervino como personaje secundario.

Woody Allen, tras la toma de contacto con el cine de animación como actor de doblaje de la película *Antz* (1998)<sup>66</sup>, dedica una de sus películas a un ficticio músico de jazz, algo que siempre había tenido en mente. *Sweet and Lowdown* (1999)<sup>67</sup> recrea el ambiente musical de los años treinta (siglo XX). Sean Penn es el encargado de dar vida a Emmet Ray, personaje que adopta aspectos de distintos músicos de jazz reales. La mezcla es explosiva, pues nos encontramos ante un

<sup>66</sup> Título en español: *Hormigaz*.

<sup>67</sup> Título en español: *Acordes y desacuerdos*.

personaje acomplexado, inseguro y egoísta pero de grandísimas dotes musicales. Así, el título, término conocido en el ámbito del jazz que hace referencia a la parte más dulce y más amarga de la música, concuerda a la perfección con la temática. Nominada a cuatro premios Oscar, el reconocimiento no fue suficiente como para recuperar la inversión. Tras este y otros fracasos comerciales, la nueva productora con la que Allen trabaja se ve en una difícil situación económica. Así, para poder financiar su siguiente trabajo, Letty Aronson firmó un acuerdo con la distribuidora *Dream Works Pictures* que, finalmente, financiará gran parte de la película *Small Time Crooks* (2000)<sup>68</sup>. La comedia fue un éxito en todo el mundo y recaudó grandes sumas de dinero, quizá porque vuelve al humor más característico de

<sup>68</sup> Título en español: *Granujas de medio pelo*.

Allen, el que le hizo triunfar a principio de su carrera cinematográfica.

Antes de rodar *The Curse of the Jade Scorpion* (2001)<sup>69</sup>, Woody Allen interpreta un papel protagonista en la película *Picking-up the Pieces* (2000)<sup>70</sup> de Alfonso Arau, en la que también introdujo chistes propios en sus diálogos. Ahora bien, en pleno siglo XXI, *The Curse of the Jade Scorpion* nos traslada al Nueva York de los años cuarenta del siglo XX. La estética de la época está muy conseguida por su nuevo director de fotografía Zhao Fei. Pero la comedia romántica que Woody Allen presenta no convence al público y él mismo admite sentirse molesto por el resultado: “con esta película defraudé a un reparto de un talento excepcional” (Lax,

<sup>69</sup> Título en español: *La maldición del escorpión de Jade*.

<sup>70</sup> Título en español: *Cachitos picantes*.

2011, p. 80) dice el director. Hay que destacar que está completamente rodada en Nueva York y que contiene múltiples alusiones hacia París. Y, por raro que parezca, tiene un final feliz al más estilo puro hollywoodiense. Lo que puede considerarse un preludio de su siguiente trabajo de ficción: *Hollywood Ending* (2002)<sup>71</sup>. Pero antes de rodar esta película Woody Allen grabó un pequeño cortometraje en honor a las víctimas del atentado del 11S: *Sounds From a Town I Love* (2001). Ahora bien, *Hollywood Ending* es una película en la que “Allen se descojona con estilo, inteligencia y mala leche de los planteamientos, funcionamiento y metas del Hollywood actual”, comenta Carlos Boyero (Fonte, 2012, p. 422). Con grandes dosis de humor, la película cuenta la historia de un director de cine poco querido en Hollywood –

<sup>71</sup> Título en español: *Un final Made in Hollywood*.

que bien podría ser él mismo en la vida real– que se queda ciego durante el rodaje de su película. Como era de esperar, la película fue muy criticada en el entorno hollywoodiense, pero Woody Allen está satisfecho con este trabajo en el que la recaudación fue favorable. Parece que 2002 fue un buen año para el cineasta, ya que recibe en Oviedo el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, por lo que declaró sentirse orgulloso.

En 2003 estrena *Anything Else*<sup>72</sup>, una comedia que trata sobre un joven escritor con problemas de pareja. En esta película intenta recuperar el gancho de *Annie Hall*, que tanto éxitos le reportó, pero el intento fue en vano y los problemas económicos de la productora se intensificaron. Lo que supuso la ruptura del acuerdo firmado con *Dream Works Pictures*. Y mientras la hermana de Woody buscaba

<sup>72</sup> Título en español: *Todo lo demás*.

financiación, él escribió un nuevo guión: *Melinda y Melinda* (2004), la última película de Allen antes de comenzar su periplo europeo. Con la colaboración financiera de *Fox Searchlight Pictures*, filial de *Twentieth Century Fox*, sale adelante este proyecto de esencia un tanto bipolar, ya que un único personaje encarna dos personalidades totalmente

diferentes. Se desarrollan dos tramas antagónicas que encuentran el nexo en el personaje de Melinda y dan un sentido único a una obra de gran creatividad narrativa. Apenas recuperados los costes de la inversión, las productoras estadounidenses ya no confían en Allen, que tiene que buscar financiación en Europa.

### 2.3.4. La etapa europea

De esta manera comienza la gira europea de Woody Allen con el grandísimo éxito de su película *Match Point* (2005), una de sus películas más taquilleras y, a juicio de muchos, su mejor película. Rodada en Londres, narra una historia que mezcla el azar y la moral sin comicidad alguna. Sigue la senda de *Crimes and Mismeneanors* y se configura

como uno de los pocos dramas de Allen que ha tenido éxito. Además, el cambio de localización ha producido también cambios sustanciales en el relato como, por ejemplo, en la banda sonora del filme. Acostumbrados a escuchar melodías de músicos de jazz en sus películas neoyorquinas, *Match Point* presenta una banda sonora eminentemente clásica,

en concreto ópera, más acorde a la alta sociedad londinense en la que se centra la película. A pesar del final trágico de *Match Point*, el espectador quedó fascinado por la belleza y la amargura del largometraje. Un desenlace completamente alleniano e inolvidable. Así el rotundo éxito. Parece, pues, que el cambio de escenario favoreció al director que, con la financiación de *BBC Films*, mantenía en Europa su libertad creativa y su habitual ritmo de trabajo.

Cuando escribí la historia la situé en Estados Unidos y mi intención era rodarla en los Hamptons, pero al final conseguimos el dinero en Inglaterra. Fue fácil trasladar la historia a Londres. Con otros lugares no habría funcionado, pero tratándose de Londres no fue nada difícil (Lax, 2011, p. 46).

“En Londres disponía del dinero suficiente para desarrollar el filme a mi antojo y tomármelo con más

tranquilidad. Podía rodar sin tantas restricciones” (Lax, 2011, p. 46). De modo que en 2006 estrena una comedia en el mismo escenario londinense: *Scoop*, un éxito comercial que puede entenderse como la versión cómica de *Match Point*, con la fórmula misteriosa de *Manhattan Mystery Murder* y guiños al cine de Alfred Hitchcock. Una entretenida película en la que la magia, una de las pasiones de Allen, permanece en primer plano y con la que consiguió una nominación al Oscar como mejor película europea.

La trilogía londinense de Woody Allen finaliza con *Cassandra's Dream* (2007)<sup>73</sup>, un drama con el consolida su éxito en Europa, su público más fiel. Retoma el crimen como argumento, pero esta vez con su consecuente castigo. La suerte no acompaña, en esta ocasión, a los hermanos Blaine, que son

<sup>73</sup> Título en español: *El sueño de Casandra*.

manipulados, tales títeres, por su tío Howard, quien les impele a acometer un asesinato a cambio de dinero. Una trama también muy hitchconiana en la que los personajes son gente muy normal, es decir, sin una vida o un carácter oscuro, lo que hace a la película creíble y produce la empatía del espectador. A colación, Allen le confesó a Eric Lax: “uno quiere que estas historias tengan que ver con la gente, pues siempre he creído que es eso lo que las hace interesante” (Lax, 2011, p. 173). Así, un crimen con un castigo cierra el ciclo británico de Woody Allen, que ya prepara escenario español para su próxima película.

Con financiación española Woody Allen rueda entre Barcelona, Oviedo y Nueva York la película *Vicky Cristina Barcelona* (2008), que se convirtió en una de sus películas más taquilleras recaudando incluso más

que *Match Point*. La crítica extranjera aclamó esta nueva película de Allen, incluso la norteamericana, y la información mediática sobre el cineasta en España se multiplico sobremanera. El caso es que las expectativas sobre la película eran tremendas y finalmente la crítica española dividió sus opiniones, pues muchos esperaban más del *affair* de Allen con España. Se le acusa de no haber sabido cuidar con mimo a la Ciudad Condal como lo hiciera con el escenario neoyorquino de *Manhattan* o *Annie Hall*. No obstante, Woody Allen, tras una mala racha de producciones americanas, logró en Europa recuperar su confianza y la de los inversores. De modo que vuelve a Nueva York durante un breve periodo para rodar *Whatever Works* (2009)<sup>74</sup>. Pero no se centra,

---

<sup>74</sup> Título en español: *Si la cosa funciona*. La película contó con financiación europea y norteamericana.



en esta ocasión, en el ya reflejado Upper East Side, sino en zonas humildes de la ciudad. En este filme vuelve a utilizar un recurso muy suyo, que el personaje principal hable directamente a cámara dirigiéndose al espectador, como ya hizo en *Annie Hall*. Pero en esta ocasión, la magia del cine se rompe por la propia agresividad de Boris, el protagonista. En cuanto a la historia, se puede considerar un tanto reivindicativa o una manera de justificar a la opinión pública su vida personal. Y es que, como Allen, Boris mantiene una relación amorosa con una joven mucho menor que él y la moraleja del filme nos viene a decir que qué más da lo que hagamos con tal de que la cosa funcione y no se haga daño a nadie.

Tras este filme netamente neoyorquino, Woody Allen regresa a Londres para rodar, en régimen de coproducción, *You Will Meet a Tall Dark Stranger*

(2010)<sup>75</sup>. Entre el drama y la comedia se entrelazan cuatro historias de sueños, ambiciones y esperanzas que recuperan la esencia del director: la búsqueda del sentido de la vida. Algo que también parece chocante es que la banda sonora, a pesar de estar rodada en Londres, recupera el jazz, lo que puede indicar que el lugar en el que rodó apenas toma importancia en el relato. Algo que no ocurre, en absoluto, en *Midnight in Paris* (2011)<sup>76</sup>. La idea de esta película ya la tenía Allen contemplada con antelación, pero no pudo materializar el filme hasta contar con la financiación apropiada, pues recrear el París de los años veinte encarecía demasiado los costes de producción. Finalmente, tras varios éxitos comerciales, pudo realizar el proyecto parisino.

<sup>75</sup> Título en español: *Conocerás al hombre de tus sueños*.

<sup>76</sup> Título en español: *Medianoche en París*.

Aunque no era la primera vez que filmaba en París, esta vez la Ciudad de la Luz sí sería la protagonista indiscutible del relato. Tras muchas referencias a París en su filmografía, Allen crea todo un homenaje a una ciudad de ensueño en la que todo parece posible. De hecho, no sólo nos muestra un París, nos muestra tres en diferentes etapas históricas. Una obra cuidada al más puro detalle que es, según los datos, la más taquillera de su carrera, superando la barrera de la recaudación de los 100 millones de dólares.

La última película de Woody Allen estrenada en las salas de cine a día de hoy es *To Rome With Love* (2012)<sup>77</sup>. Una comedia que cierra, de momento, su ciclo por Europa y está rodada en Roma. Cuenta con financiación italiana española, ya que *MediaPro* ha continuado produciendo sus películas. En esta

oportunidad, la ciudad es el único nexo de las cuatro historias que componen el filme. Historia que nada tienen que ver la una con la otra y que conforman un filme un tanto caótico. La fotografía continúa siendo grandiosa y los escenarios espectaculares, pero al igual que pasó con Barcelona, pensamos que sigue viendo a esta ciudad con ojos de turista. De hecho, recuerda en ciertos aspectos a la *Dolce Vita* (1960) de Fellini, por lo que pensamos que se basa en el estereotipo italiano para reconstruir un concepto. No obstante, en nuestro proceso de análisis intentaremos descifrar el modo en el que Woody Allen ha retratado los espacios en las diferentes localizaciones en las que ha filmado para hacernos con una respuesta empírica a todas las dudas que se nos plantean al indagar en la bibliografía relativa al autor.

<sup>77</sup> Título en español: *A Roma con amor*.



### 3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN



### 3.1. Objeto formal: la ciudad en el cine de Woody Allen

Las historias o relatos se contextualizan por los elementos narrativos de las mismas. Uno de ellos es el espacio, el marco en el que esa historia se desarrolla y cuya ausencia dificultaría su comprensión. El espacio, lejos de considerarse como un simple aditivo, juega un papel indispensable en la narración. Incluso, en algunos casos, éste llega a convertirse en protagonista debido a su fortaleza simbólica, expresiva y funcional. Por ello, el objeto formal de esta investigación se centra en el estudio de la ciudad como espacio narrativo, como dadora de coherencia al relato al que alberga y, es más, como relato propio en sí misma.

Este aspecto se hace fehaciente en una amplia muestra de la filmografía del director Woody Allen,

quien posee la habilidad de extraer la esencia de la ciudad en la que rueda para hacerla cómplice de las historias que narra. La ciudad es uno de los rasgos característicos de la obra de Allen. Tanto los diálogos vertidos como las tomas filmadas caracterizan los distintos emplazamientos urbanos, a la vez que éstos arrojan credibilidad y solvencia a los personajes y a sus acciones. Por tanto, con este estudio se pretende indagar en los aspectos que conforman la ciudad como espacio narrativo, funcional y simbólico a través del análisis de los largometrajes de Allen. El análisis del relato cinematográfico nos conducirá a conocer cómo se ha construido ese espacio urbano en la narración y el modo en el que el director, de alguna manera, lo entiende o idealiza.

La investigación empírica se ceñirá al análisis del texto fílmico de aquellas secuencias en las que se enuncien valores referidos a la ciudad. La intención de dicho análisis es desentrañar ciertas cuestiones que se plantean a la hora de comenzar la investigación

y que se ciñen a unos objetivos que se pretende alcanzar. Estas preguntas y objetivos conllevarán la formulación de una serie de hipótesis que, tras el análisis metodológico, serán contrastadas para obtener unas conclusiones válidas.

## 3.2. Preguntas de investigación

Las preguntas que nos surgen a la hora de comenzar la investigación y que impelen su desarrollo son:

- ¿Qué importancia tiene la ciudad en la obra de Woody Allen?
- ¿Qué ciudades son elegidas como escenario de la ficción fílmica?
- ¿Qué tipología de ciudad escoge para sus películas?
- ¿Por qué las elige?
- ¿Cuál es la relación del director con la ciudad en la que rueda?
- ¿Qué sustancialidad acogen las ciudades en las historias que narra?
- ¿Cuál es la función de la ciudad en el relato?
- ¿Cómo es el modo de vida de cada ciudad retratada?
- ¿Qué acciones identifican a cada lugar escogido?

- ¿Es la ciudad un espacio contextualizador o cumple un papel protagonista?
- ¿Funciona la ciudad como personaje de los largometrajes?
- ¿Qué tipo de paisajes urbanos retrata?
- ¿Qué tipología de planos utiliza para captar cada espacio?
- ¿Cómo influye el valor espacial en la realización fílmica?
- ¿Qué recursos técnicos son típicos del director en cuanto al espacio filmado?
- ¿Qué elementos definen la composición espacial de la ciudad en el filme?
- ¿Qué sentido toma en el filme cada localización?
- ¿Se califican las ciudades en los filmes de Woody Allen?
- ¿Qué imagen conceptual se da de cada ciudad?
- ¿Es el cine de Allen una herramienta de promoción turística?
- ¿Es la ciudad un reclamo para el espectador fílmico?
- ¿Qué imagen icónica se da de cada ciudad?
- ¿Retrata a todas las ciudades de la misma manera?
- ¿Existen elementos únicos y distintivos de cada ciudad en la filmografía?



### 3.3. Objetivos de la investigación

Las preguntas de investigación que hemos formulado se pueden agrupar en cuatro grandes grupos, los cuales conforman los objetivos generales de la investigación empírica que se llevará a cabo. Estos son:

- Estudiar la ciudad, su espacio, su identidad, su funcionalidad, sus símbolos, sus gentes y sus costumbres a través del relato cinematográfico.
- Analizar la realización cinematográfica de Woody Allen a la hora de representar a la ciudad en sus películas.
- Determinar los valores que los largometrajes de Woody Allen vierten al imaginario colectivo sobre la ciudad en la que rueda.

- Comparar si existen diferencias en el modo de representación cinematográfica según la ciudad en la que se enmarca el filme.

Además de éstos, se persiguen otros objetivos específicos que han sido alcanzados con la contextualización teórica previa que se ha realizado, como son:

- Elaborar una introducción teórica sobre el constructo ciudad y delimitar su alcance desde las diferentes disciplinas que la estudian.
- Establecer un marco teórico de la Narrativa Audiovisual en torno a la conformación espacial del relato fílmico.

- Conocer la trayectoria profesional de Woody Allen y su vinculación a las localizaciones de rodaje.

Asimismo, la metodología de análisis, que se detallará a continuación, determina una serie de fines prácticos enfocados a la formalización de herramientas de trabajo para el investigador audiovisual. De modo que se pretende:

- Crear un modelo de análisis propio para el estudio espacial de las narraciones audiovisual.
- Determinar la importancia de la escenografía en la contextualización cinematográfica.
- Estudiar la composición discursiva del relato audiovisual y sus diferentes usos.

Por último, este trabajo lleva tras de sí una serie de intereses personales que motivan la realización del mismo:

- Desentrañar cómo afecta la ocupación de un lugar en la personalidad del individuo.
- Analizar el cine como herramienta de comunicación persuasiva en torno a un núcleo urbano determinado.
- Comprobar la influencia del cine en el mercado turístico y viceversa.
- Estudiar cómo se crean conceptos urbanos a través de la cinematografía.
- Comprobar la sustancialidad del elemento espacial en la narración audiovisual.

### 3.4. Hipótesis

Las preguntas de investigación y los objetivos nos sirven de guía a la hora de abordar la investigación. A la vez, la documentación previa nos ha facilitado la formulación de una hipótesis general lo suficientemente amplia como para dar respuesta a lo que nos hemos propuesto. En esta hipótesis principal defendemos que:

- ***La ciudad en la filmografía de Woody Allen se configura como un relato en sí misma.***

Se estudiarán, por tanto, todos los aspectos que conforman el espacio narrativo para comprobar si la ciudad, como tal, tiene una preponderancia sobre el resto de elementos del relato y cómo es la

interacción entre ellos. El fin de este análisis, además de comprobar esta hipótesis, es descifrar los códigos que esconde el espacio como generador de entornos de convivencia en el universo diegético.

Asimismo, nos surgen otras hipótesis particulares que resultan interesantes para matizar el estudio. Éstas son:

- ***Cada ciudad filmada tiene una identidad propia que orienta su discurso.***
- ***La ciudad condiciona la conducta, personalidad y/o acciones de los personajes que la habitan.***
- ***El relato ciudad vierte al imaginario cultural un significado y sentido propios.***

### 3.5. Metodología

Una de las principales herramientas y más sólidas de las que dispone el investigador audiovisual es, a pesar de las controversias que despierta por parte de un sector de la comunidad científica, el análisis filmico. La problemática de este método radica en que los resultados puedan ser constituidos en base a apreciaciones personales, gustos o presiones del mercado cinematográfico. Aumont y Marie (1990) dedican un capítulo de su obra a diferenciar la figura del crítico y la del analista y determinan que “el crítico informa y ofrece un juicio de apreciación, mientras que el analista debe producir conocimiento” (1990, p. 22). Desde esta perspectiva y habiendo decidido utilizar esta metodología para llevar a cabo la investigación empírica, por considerarse la más

adecuada a los objetivos inicialmente marcados, se inicia este proyecto con la visión madura del analista o investigador que, omitiendo los juicios de valor, “está obligado a describir mínimamente su objeto de estudio, a descomponer los elementos pertinentes de la obra, a hacer intervenir el mayor número posible de aspectos en su comentario y a ofrecer, por medio de todo esto, una interpretación” (1990, p. 22). Asimismo, con el fin de garantizar el rigor y la validez de los resultados, determinaremos el objeto de estudio por una serie de criterios objetivables y de pertinencia al estudio que se desea realizar.

Pero, antes de comenzar el análisis, es preciso concretar los fundamentos que lo consolidan, lo justifican y que responden a ciertas cuestiones

sobre su validez. Por tanto, nos preguntamos, en este punto, qué es el análisis fílmico, cómo se usa, qué modalidades presenta y cómo puede sernos útil para el desarrollo de esta tesis doctoral. Una vez aclaradas estas premisas será posible plantear un modelo de análisis propio, aplicable a la muestra de largometrajes previamente seleccionada y que se detallará más adelante, con el que poder extraer conclusiones válidas que respondan a los objetivos y a las hipótesis planteadas.

Aumont y Marie (1990, p. 46), ponen de manifiesto que si lo que se pretende es que el análisis sea un discurso riguroso y bien fundamentado, debe poseer unos principios, a ser posible, unos principios científicos. No obstante, por la propia naturaleza de las ciencias sociales, en la que se enmarca la investigación cinematográfica, es casi imposible

universalizar los principios científicos que incumben a los diferentes objetos de estudio debido a que, éstos son singulares por sí mismos; es decir, no hay ningún método de análisis único que pueda aplicarse a todos los filmes. Por tanto, nos encontramos ante un campo de diversas opciones, ya que hay tantos modelos de análisis como películas filmadas y la selección de uno de ellos sólo depende de lo que se desee extraer del film en cuestión. Pero sea cual sea el método elegido, el objetivo siempre debe ser el mismo: la comprensión de la construcción plena del relato audiovisual.

El fin último, por consiguiente, alberga un interés especial para el analista y éste es meramente subjetivo. Se puede tratar de un mero deseo de clarificación del lenguaje cinematográfico, o bien, del sentimiento de placer que se experimenta ante la

comprensión de las obras cinematográficas (Aumont y Marie, 1990, p. 18). Por lo que, detrás de todos los criterios objetivables que hay detrás de una investigación, se esconde siempre una predilección personal que es la que la impele. González Requena (1995) arguye que una metodología de análisis exige comenzar por el hecho subjetivo que despierta el interés del lector, a lo que denomina *punto de ignición*. Pero la búsqueda de este placer no debe verse desbocada por parte del analista, pues es la capacidad de realizar un ejercicio de distanciación ante la obra, lo que diferencia su trabajo al del crítico cinematográfico. Mientras que el crítico se deja llevar por la ensoñación y se aproxima al texto mediante un proceso de identificación, el analista o investigador debe anteponer una barrera que le permita discernir y desentramar los entresijos que encierra el texto.

Doblemente complicada es, pues, su labor, ya que debe controlar su empatía en pro de la investigación sin dejar de sentir atracción por su objeto de estudio. Sánchez Noriega (2002, p. 59) habla de la necesidad de “calibrar la distancia de la mirada” mientras que Casetti y di Chio proponen una distancia óptima en la que debe posicionarse el analista: “aquella que permite una investigación crítica, y a la vez no excluye una investigación apasionada” (1991, p. 20).

La propia singularidad que acecha al análisis cinematográfico y la diversidad de modelos existentes provoca cierto alejamiento entre el análisis y la teoría del cine<sup>78</sup>, aunque, obviamente, aquel bebe de ésta, puesto que “siempre se habla desde una determinada concepción del mundo y del

---

<sup>78</sup> Aumont y Marie defienden que tampoco existe una teoría unificada del cine (1990, p. 22).

discurso" (Carmona, 2005, p. 58). Ambos son, pues, consustanciales entre sí y, es más, cada modelo particular de análisis pretende constituirse como un referente general –o como teoría. Del mismo modo, la idea de un análisis completamente singular debe tomarse con precaución, pues pone en peligro la validez, credibilidad, objetividad y extrapolación del análisis. De modo que el interés concreto del investigador otorga unos objetivos iniciales a la investigación a la vez que orienta, en cierta medida, el análisis; aunque éste debe regirse por "la puntualidad y la objetividad de las verificaciones" (Casetti y di Chio, 1991, p. 26). Para evitar la arbitrariedad del investigador, deben seguirse ciertos parámetros a la hora de determinar la metodología de análisis. Éstos son cruciales a la hora de iniciar una investigación, pues el ejercicio analítico se apoya, en gran medida,

en la interpretación del texto. En palabras de Aumont y Marie (1990, p. 25) "el buen análisis sería aquel que no duda en utilizar esta facultad interpretativa, aunque manteniéndola en un marco tan estrictamente verificable como sea posible". Con el fin de garantizar los resultados del análisis y evitar el exceso de subjetividad en la interpretación de los datos, se debe estipular una serie de criterios de validación. En las respectivas obras de Aumont y Marie y de Casetti y di Chio se hace referencia a los mismos.

Aumont y Marie (1990, pp. 265-273), por su parte, defienden que para cerciorar la validez de una metodología, el analista debe preguntarse si ha aplicado el método correctamente durante el proceso completo y si éste es susceptible en sí mismo de justificación y legitimación. En otras palabras,

hablan de la existencia de unos criterios de validez internos y unos externos. La verificabilidad interna de un análisis va a depender siempre del método adoptado, que debe ser coherente, flexible, ausente de contradicciones y debe responder a las preguntas iniciales de la investigación. Por otra parte, la externa consiste en establecer si los resultados obtenidos pueden generalizarse, para lo que aconsejan la comparación de los resultados del análisis con otros que hayan recurrido al mismo método. Pero este proceso es altamente complejo en la práctica y, aunque hay que tenerlo en cuenta a la hora de la elección de una metodología, también aconsejan otras formas de verificar los criterios externos como, por ejemplo, “examinar los resultados que ha obtenido (el método) en sus otras aplicaciones, así como apreciar la extensión y la precisión de las conclusiones que

se puedan esperar de él” (Aumont y Marie, 1990, p. 269). A pesar de que, en lo que corresponde al análisis fílmico, aún no existen sistematizaciones concretas que permitan elaborar formularios universales de verificación, en la investigación que se va a llevar a cabo, según estos criterios, se podrá evaluar el método de análisis debido a que éste se utilizará para estudiar una muestra representativa de largometrajes de la filmografía del director Woody Allen. De modo que los resultados de cada análisis particular podrán cotejarse entre sí para dar lugar a una generalidad que dé respuestas sólidas al global de la investigación.

Por otra parte, Casetti y Di Chio (1991, pp. 59-62) hacen referencia a tres características que debe poseer un análisis para considerarse válido:



- Coherencia interna: debe evitar contradicciones, para lo que es necesario trabajar sobre datos escogidos uniformemente.
- Fidelidad empírica: debe conservar un enlace efectivo con el objeto investigado, para lo que es necesario realizar balances con datos procedes del mismo rechazando los injustificados.
- Relevancia cognoscitiva: debe aportar algo nuevo, más allá de la propia evidencia, y dar aspectos no familiares del fenómeno investigado.

Estos criterios responden a una validez general y son aplicables a cualquier análisis, pero Casetti y di Chio (1991, p. 60) especifican otros de corte más particular y que guían la práctica concreta del análisis, es decir, dependen de la perspectiva del análisis y de los objetivos de la investigación. Entre

éstos destacan cuatro, a los que otorgan un mayor relieve: la profundidad, la extensión, la economía y la elegancia. Cada uno de ellos responde a la validez del modelo determinado de análisis, según los métodos que ellos mismos proponen. Por lo que no debemos tomarlos como referencia única ya que, cada metodología exigirá unos criterios específicos concretos que dibujen los límites de su propio ejercicio. De esta manera, se evitará caer en ese relativismo universal que impida el proceso de la investigación.

Una vez clarificado que “la práctica analítica tiene evidentemente que ver tanto con la descripción como con la interpretación” (Casetti y di Chio, 1991, p. 23), se entiende que en su ejercicio debe establecerse un equilibrio entre los datos extraídos del texto y lo que se interpreta de ellos. Por tanto, el análisis conlleva dos fases: reconocimiento y comprensión,

o bien, utilizando otra terminología, descripción e interpretación. Mientras que el proceso descriptivo hace referencia a la fase de reconocimiento o descomposición de la obra, la interpretación se orienta hacia la comprensión del texto en su globalidad y a su recomposición. Procesos que marcarán las fases principales de toda investigación audiovisual.

Como es evidente, se trata de un proceso inductivo en el que el analista ha de ser fiel a los datos y a las descripciones que recuerdan el texto filmico para, progresivamente, ofrecer una interpretación a la que se exige un grado de intersubjetividad que evite el discurso autocomplaciente al uso (Sánchez Noriega, 2002, p. 61).

Como en todo método, las diferentes fases se encuentran interrelacionadas y el analista debe enfrentarse “tanto con una operación descriptiva ya orientada hacia la interpretación, como con una

actividad interpretativa basada en la descripción” (Casetti y di Chio, 1991, p. 24). Así se produce la distanciación de la que se hablaba anteriormente ya que estos procesos comportan forzosamente la fragmentación o desmenuzamiento del objeto del estudio para convertirlo en herramienta de trabajo.

La disciplina del investigador, por tanto, está marcada por unas determinadas fases de acción que regulan estrictamente el recorrido a seguir. En primer lugar, se hace necesaria una precomprensión del objeto de estudio, lo que llevará a la formulación de una hipótesis explorativa. Después, el analista debe definir el campo de estudio, elegir el método y clarificar los aspectos a analizar. Tras estas fases primarias y primordiales a la hora de iniciar toda investigación y una vez determinado que, la metodología específica que se va a utilizar es el

análisis filmico, el procedimiento viene marcado por una serie de pautas genéricas e inherentes a todo análisis: la descomposición del film. Esta etapa implica dos operaciones: la segmentación y la estratificación. “La segmentación consiste en dividir la linealidad del film en unidades, que puedan ser entendidas como unidades significativas” (Carmona, 2005, p. 72), esto es, descomponer el film en secuencias y planos de manera lineal. Tras la segmentación, se pasa a una segunda fase, la estratificación, que “consiste en delimitar los diversos estratos que componen un film” (Carmona, 2005, p. 75) de manera transversal. Por tanto,

una vez dividido el film en unidades lineales (...), se pasa a descomponer cada una de dichas unidades en sus componentes internos (tiempo, espacio, acción, elementos figurativos o de la banda sonora, etc.) para poder abordar

la relación que se establece entre dichos componentes dentro de una misma unidad o de un componente con ese mismo componente cuando se incluye dentro de otra unidad diferente, etc. (Carmona, 2005, p. 75).

El proceso de descomposición, que debe estar realizado bajo el amparo de criterios coherentes, viene seguido del proceso de recomposición que “consiste en reorganizar los elementos provenientes de la descomposición para ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto (...) que otorgue a la totalidad del film un determinado significado y, al mismo tiempo, permita la elaboración de diferentes sentidos” (Carmona, 2005, p. 76) o lecturas. Esta etapa, pese a apoyarse en la articulación de la descomposición, da como resultado una nueva estructura que otorga al texto un determinado significado y, por tanto, alude a la interpretación de los datos extraídos.

Una vez revisados los principios generales del análisis cinematográfico, podemos aproximarnos a las definiciones vertidas por diferentes autores con el fin de clarificar de manera concreta y concisa los rasgos que presenta como herramienta de investigación. Una de las definiciones que hemos encontrado entre la bibliografía es la de Casetti y Di Chio (1991, p. 17), quienes entienden el análisis

como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consiste en su descomposición y en su sucesiva recomposición con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los principios de la construcción y el funcionamiento. (...) Desde este punto de vista, el análisis se plantea como un verdadero recorrido (que) conduce a una mejor inteligibilidad del objeto investigado.

Por su parte, González Requena (1995, p. 13) suscribe que analizar un objeto es “descomponerlo en niveles y unidades -segmentación- clasificar esas unidades -taxonomía-, determinar el tipo de relaciones que mantienen entre sí -su estructura”. En la misma línea y en referencia al análisis como metodología científica, encontramos la tesis de Schmidt Noguera (1997, p. 18), que dice que el análisis “es una herramienta de trabajo científico y consiste en examinar las diferentes partes, en nuestro caso, por ejemplo, del filme o grupo de filmes, con la intención de describir sus propiedades y comprender su comportamiento”, y la de Vanoye y Goliot-Lété (2008, p. 11) que afirman que el análisis de una película supone “descomponerla en sus elementos constituyentes”, al igual que una investigación sobre el agua exige de su descomposición en partículas.

## 3.6. Corpus de estudio

La filmografía del director Woody Allen es vasta y prolífica. Además, su labor en el cine no se circunscribe únicamente a la dirección. Es guionista de todas las películas que dirige y, en muchas ocasiones, también intérprete. El repaso a su filmografía completa deja un amplio abanico de vías de investigación. No obstante, no todas sus películas son relevantes para nuestro

análisis, bien porque no las haya dirigido él o porque la narración en concreto no se preste a un estudio de la representación de la ciudad. Así pues, hemos tenido que delimitar el universo fílmico de Woody Allen para obtener una muestra significativa de los largometrajes que pueden ser relevantes a la hora de conseguir los objetivos de nuestra investigación.

### 3.6.1. Criterios de selección

Tras un visionado completo de la obra de Allen, lo que configura nuestro universo de análisis, hemos creído necesario obviar algunas de las películas de su universo fílmico por no considerarlas óptimas para la consecución de conclusiones claras respecto

a nuestro objeto de estudio. Para conseguir un corpus verdaderamente significativo debemos concretar la muestra de análisis, para lo que hemos establecido unos criterios de selección objetivos que delimitan al máximo el universo fílmico de Woody Allen en torno

a la representación urbana. Por tanto serán objeto de nuestro estudio aquellas películas que cumplan con los siguientes requisitos.

Analizaremos las películas dirigidas por Woody Allen que hayan sido estrenadas en salas cinematográficas desde 1965 hasta 2012<sup>79</sup> y que cumplan también los criterios que posteriormente expondremos. Obviamente, por tanto, los trabajos de guionización e interpretación de Allen para filmes de otros directores, puesto que el director, como máximo responsable creativo de la obra, es responsable de la significación que toman los elementos utilizados en el filme. Asimismo, obviaremos los cortometrajes, telefilmes u otros relatos no estrictamente filmicos

---

<sup>79</sup> El universo de análisis son las películas dirigidas por Woody Allen publicadas hasta el año 2012, año en el que esta investigación está en curso. Eliminaremos, por tanto, películas que se estrenen en años sucesivos por las previsiones personales de finalización de este estudio antes de la publicación de sus próximas películas.

por no seguir el mismo proceso de producción que las obras cinematográficas.

Estudiaremos las películas en las que la ciudad tome una relevancia notable. Esto es, por ejemplo, filmes en los que el nombre de una ciudad, barrio o calle aparezca en el título original de la obra. Entendemos que hacer referencia a un lugar concreto en el título aporta un valor significativo al filme por ser la parte más comercial y por considerarlo como un reclamo para el espectador urbanita.

También prestaremos atención a aquellas películas cuyo escenario principal sea la ciudad y aquellas en las que el espacio urbano sea clave para el desarrollo narrativo del filme. Por tanto, para su selección nos fijaremos en los filmes cuyas secuencias muestren explícitamente localizaciones

concretas de un núcleo urbano y éstas tengan con un sentido narrativo. Asimismo analizaremos aquellos largometrajes en los que haya diálogos o comentarios alusivos a una ciudad, ya sean de la ciudad en la que está enmarcada la historia o de otra que no esté representada, pues una ciudad es lo que ella misma transmite y lo que se dice de ella.

Por último, debemos aclarar que de las películas que finalmente conformen la muestra de estudio, se examinará solamente aquellas secuencias en las que la ciudad quede reflejada y/o calificada bien por el campo visual o bien por el campo sonoro. El análisis se realizará apoyándonos en unas plantillas diseñadas *ad hoc* para esta investigación, que se encuentran adjuntas a los anexos, y cuyo procedimiento y justificación se explicará más adelante. Pensamos, por otra parte, que este modelo de análisis puede

ser utilizado para otras investigaciones posteriores en torno al espacio cinematográfico, ya que abarca, según lo expuesto en el marco teórico, todas las concepciones espaciales que una obra cinematográfica puede albergar.

Según los objetivos y las hipótesis marcadas, el análisis tiene como finalidad esclarecer los usos de las cuatro dimensiones espaciales de las que hemos hablado en el marco teórico. Por tanto, descifraremos cómo Woody Allen construye el espacio diegético de sus películas y cómo maneja el espacio fílmico, para la complejidad total de su obra. De esta manera esclareceremos cuál es la relación de los personajes con el espacio que les rodea, cómo el espacio puede describir o influenciar en el personaje, cuál es la relación entre las distintas ciudades retratadas, qué tipo de acciones se suceden en determinados

espacios o qué costumbres tienen los habitantes de un determinado núcleo urbano. Con este análisis descifraremos cómo se configura el espacio narrativo

en plenitud y obtendremos resultados que nos permitirán demostrar o refutar tanto nuestra hipótesis principal como las particulares.

### 3.6.2. Delimitación de la muestra de análisis: tamaño y composición

Una vez establecidos los criterios de selección y revisada la filmografía completa, aplicamos al universo filmico de Woody Allen dichos criterios para delimitar la muestra. Según lo estipulado, el corpus de análisis quedará conformada por las películas que cumplan las condiciones mencionadas anteriormente. En total son **17 largometrajes** los seleccionados para llevar a cabo la investigación por cumplir con las condiciones descritas:



*La red urbana de Woody Allen*

Título original	Título en español	Año
Annie Hall	Annie Hall	1977
Manhattan	Manhattan	1979
Broadway Danny Rose	Broadway Danny Rose	1984
Hannah and Her Sisters	Hannah y sus hermanas	1986
Radio Days	Días de radio	1987
Crimes and Misdemeanors	Delitos y faltas	1989
Manhattan Murder Mystery	Misterioso asesinato en Manhattan	1993
Bullets Over Broadway	Balas sobre Broadway	1994
Everyone Says I Love You	Todos dicen I love you	1996

Título original	Título en español	Año
Hollywood Ending	Un final made in Hollywood	2002
Anything Else	Todo lo demás	2003
Match Point	Match point	2005
Scoop	Scoop	2006
Vicky Cristina Barcelona	Vicky Cristina Barcelona	2008
Whatever Works	Si la cosa funciona	2009
Midnight in Paris	Medianoche en París	2011
To Rome with love	A Roma con amor	2012

De los 42 filmes dirigidos por Woody Allen estrenados en salas de proyección comerciales, son 17 largometrajes los que forman nuestra muestra. A priori parece una cifra insignificante, sobre todo si hablamos en términos cuantitativos, ya que la muestra no supone ni el 50% de su producción total<sup>80</sup>. Pero debemos guiarnos por los criterios cualitativos que hemos expuesto y defendido hasta ahora para considerar la validez muestral. Además, esto no quiere decir que las películas descartadas no estén enmarcadas en ciudades, que lo están en su mayoría, sino que no cumplen los parámetros descritos por no ser la ciudad un elemento destacable, sustancial

---

80 Cuando hablamos de la producción total de Woody Allen nos referimos siempre a los largometrajes que ha dirigido, filmados en formato de 35mm de más de 60 minutos de duración y estrenados en salas cinematográficas comerciales. Excluimos, pues, del análisis los posibles cortometrajes, medimetrajes, spots publicitarios o telefilmes que el director haya podido realizar a lo largo de su carrera.

o activo dentro de la narración. Por otra parte, del desglose secuencial de los 17 largometrajes manan gran cantidad de secuencias susceptibles de análisis por su alta riqueza en contenido primordial para obtener resultados generales. Así pues, como hemos adelantado, de los 17 largometrajes se analizarán solo las secuencias relevantes para nuestro estudio. Pensamos que no es preciso analizar el filme en su totalidad debido a que la trama principal puede confundirnos o quizá desdibujar la línea de investigación ya trazada. Asimismo, el análisis pormenorizado de las obras completas generaría una gran cantidad de contenido insustancial para nuestro fin y descartándolas evitamos el posible ruido que pueda surgir de su análisis. La secuencia narrativa, a la que consideramos, tras recurrir a varias fuentes, una unidad espacio-temporal con continuidad actancial,

nos sirve por su autonomía como microrelato. De modo que el hecho de prescindir de la plenitud del relato filmico, esto es, el largometraje, no tiene por qué perjudicar a nuestro objeto de estudio, más bien todo lo contrario, ya que de la segmentación podemos obtener una amplia cantidad de microrelatos con significación propia que vierten contenido de valor sobre el hecho urbano a nuestra investigación. Al fin y al cabo, nuestro objetivo no es la comprensión de un único texto cinematográfico, sino entender de forma general la función de la ciudad en la obra de un determinado autor y su modo de representación. Por otra parte, hemos de mencionar que somos conscientes de que al desglosar los largometrajes para extraer los fragmentos más adecuados, hemos podido incurrir en el error de obviar alguna secuencia importante, pero debido a la gran cantidad de unidades de análisis que

manan del desglose pensamos que el error es mínimo y no afectará a las conclusiones y resultados finales.

Como ya hemos argumentado, el desglose o descomposición de un filme en secuencias es el paso previo al que todo analista audiovisual debe enfrentarse al comenzar su investigación. Esta tarea no es mero capricho, pues permite discernir y priorizar, y en nuestro caso, además, clasificar. Esto es así porque a la hora de encauzar el análisis nos hemos encontrado con varios tipos de secuencias que aluden al hecho urbano de manera diferente. Tras visionar detenidamente muchas de las secuencias, nos dimos cuenta de la imposibilidad de tratar a todas ellas por igual, ya que cada una encierra cierta peculiaridad a la hora de referirse a la ciudad. Por tanto, para ser precisos y sacar el máximo partido de cada una de ellas procedimos a clasificarlas en tres grupos, de los

cuales, según las necesidades, surgirá un determinado modelo de análisis. Basándonos, pues, en las reflexiones teóricas de Francis Vayone, que distingue entre tres componentes del relato: lo narrado, lo descrito y lo dialogado (Aumont y Marie, 1990, pp. 217-221), pensamos que el análisis de estas tres líneas puede servirnos como apoyo metodológico, ya que el espacio narrativo cinematográfico emerge no solo de la palabra o del comentario dialogado, sino que podemos percibirlo a través de los sentidos mediante el campo visual, es decir, nos es descrito y también narrado. Esta perspectiva es también compartida por María Teresa Zubiaurre, quien anota que “narrar no es otra cosa que observar la realidad en movimiento; describir es asombrarse ante la inmovilidad de las cosas, ante ese universo que va a durar mucho más que nosotros; dialogar, por fin es comprobar la

presencia de los otros, aceptación reconfortante de un destino común” (2000, pp. 45-46). Estas tres formas de configuración del relato muestran cómo el espacio se conforma a través de lo comentado, lo descrito y lo narrado para dejar de ser un mero escenario y convertirse en un elemento esencial de la narración.

Estos argumentos nos ayudaron a realizar la agrupación de secuencias, a las que hemos dividido en: *secuencias dialogadas*, en las que se hace referencia a la ciudad en comentarios de personajes o narradores; *secuencias descritas*, en las que la ciudad es visible para el espectador a través del espacio fílmico interno; y *secuencias narradas*, en las que se relatan acciones y costumbres de los personajes que ocupan el núcleo urbano. Ahora bien, algunas de las secuencias cumplen una doble o triple condición, por lo que serán analizadas bajo dos o las tres perspectivas que hemos

definido. Como resultado de esta labor de desglose y clasificación secuencial, hemos obtenido **602 unidades de análisis**, que suman en total **12h 41m 18s de rodaje**, una muestra que creemos lo suficientemente

amplia y diversificada como para obtener resultados que den respuesta a nuestros objetivos primarios. La distribución de la muestra queda finalmente establecida de la siguiente manera:

	Secuencias Dialogadas	Secuencias Descritas	Secuencias Narradas
Nº secuencias	101	267	234
Tiempo	2:34:17	4:45:00	5:22:01

Cada grupo de secuencias tendrá una plantilla diferente de análisis, pues someter a todas ellas al mismo procedimiento de análisis genera gran cantidad de información superflua. Por tanto, para aquellas secuencias que merecían una especial

atención se decidió someterlas a varias de las plantillas de análisis para conseguir el máximo número de datos significativos posibles. Esta tarea de diversificación permite el control documental de las unidades de análisis y la optimización del procedimiento analítico.

Las secuencias que conforman la muestra final pueden consultarse en los anexos. Están identificadas por un código único y secuencial asociado al año de estreno del largometraje (p.e. 1979-000) y por una pequeña descripción indicativa de lo que ocurre, lo que facilita el recordatorio. Los registros incluyen además el título original y en español de la película de la que han sido extraídas, el año del estreno, la nacionalidad, el minutado de inicio y final, la duración total y, finalmente, el tipo de secuencia que le hemos asignado: dialogada, descrita o narrada.







4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN  
DE LA CIUDAD COMO  
ESPACIO NARRATIVO CINEMATOGRAFICO



## 4.1. Procedimiento analítico

Es preciso dedicar un momento a explicar cómo ha sido el procedimiento metodológico de análisis. Hemos esbozado sucintamente la metodología en el diseño de la investigación, pero a continuación explicaremos el proceso detalladamente y las razones que nos han llevado a utilizar este modelo de análisis. El estudio del espacio narrativo, paradójicamente, es de los campos menos estudiados en la narrativa audiovisual. Los modelos de análisis que hemos encontrado en torno al espacio lo abarcan de forma parcial, obvian algunas de las dimensiones espaciales que hemos definido en el contexto teórico de la investigación. Bien focalizan en el análisis formal o bien en los aspectos escenográficos. Pero no hemos hallado ningún ejemplo previo de análisis que atienda

a lo que nosotros pretendemos: conocer todas las posibilidades narrativas del espacio urbano en el medio cinematográfico.

El hecho de no encontrar un modelo de análisis precedente, incluye una dificultad añadida a este proyecto, pues a través de las teorías previas y de las diversas fuentes consultadas, hemos elaborado un modelo de análisis propio capaz de suministrar datos concluyentes. Pero la mayor responsabilidad recae en comprobar la validez de este modelo. Pensamos que el sistema creado responde a las preguntas que nos hacíamos al inicio de la investigación y que está al servicio de nuestros objetivos. Incluso pensamos que el procedimiento que proponemos puede ser utilizado en posteriores investigaciones similares. No obstante,

somos conscientes de que no es más que una primera versión de una propuesta metodológica y que este modelo puede evolucionar y ser revisado para otros proyectos de índole similar o más ambicioso. Resulta, pues, una propuesta que, para nuestro caso, responde a las preguntas de investigación y nos permite sacar unas conclusiones en cuanto al uso del espacio de un determinado cineasta, Woody Allen.

Otra dificultad con la que nos encontramos es la diversidad del corpus de estudio. Esto nos planteaba el problema de cómo abordar el análisis de una muestra tan dispar. Si nos fijábamos en el aspecto formal de las secuencias, obviábamos la diegésis; si analizábamos la diegésis, omitíamos los rasgos formales del discurso; y si estudiábamos ambas perspectivas la investigación adolecía de la información dialogada, muy sugerente en el caso de Woody Allen. Por tanto,

decidimos abarcar las tres perspectivas de análisis y aplicar cada una a la secuencia que lo requiera. De esta manera conseguimos estudiar la concepción completa del espacio narrativo tanto en su vertiente diegética como en la filmica.

Como explicábamos, hemos catalogado las secuencias según el tipo de análisis al que serán sometidas: 1) *secuencias dialogadas* (incluyen comentarios tanto de los personajes como de los narradores, ya sean intradiegéticos o extradiegéticos), 2) *secuencias descritas* (puramente formales) y 3) *secuencias narradas* (con relaciones actanciales). Asimismo, tenemos secuencias que cumplen dos o tres condiciones y serán analizadas por sendas vías. Explicaremos brevemente en qué consiste cada tipología analítica y cómo la hemos utilizado.

### 4.1.1. Secuencias dialogadas

Las secuencias dialogadas o comentadas son las más fáciles de discernir. En nuestro caso, hemos delimitado estas secuencias por las menciones directas que los personajes o narradores pueden hacer sobre un determinado núcleo urbano, ya esté o no representado en pantalla. Consideramos que aunque un espectador no perciba visualmente el espacio al que se alude, los comentarios que se vierten sobre él está generando una imagen conceptual del mismo. Con este procedimiento pretendemos conocer cómo quedan calificadas verbalmente las ciudades en la filmografía de Woody Allen. Asimismo, determinaremos el tono en el que se mencionan, pues todo comentario tiene una parte denotativa y otra connotativa que le dota de un significado en el contexto. Con esto queremos decir

que el uso del lenguaje en la filmografía de Allen no es siempre literal, pueden dictarse también enunciados figurados. Éstos los estudiaremos en el contexto secuencial para determinar el sentido que toman y proceder a su interpretación. Así pues, tendremos enunciados de varios tipos:

- Sentido literal: en el que la transcripción del texto expresa el significado propio o estricto de las palabras.
- Sentido figurado: cuyas estructuras las hemos desdoblado en dos posibles opciones<sup>81</sup>:

---

<sup>81</sup> En el lenguaje figurado bebe de la retórica y sus múltiples figuras. En nuestro caso no pretendemos hacer un estudio léxico de este lenguaje, por lo no recurriremos a todas las figuras retóricas existentes para clasificar los enunciados. Una vez realizado el análisis hemos visto que,

- Sentido irónico: en el que el texto da a entender al espectador lo contrario de lo que se dice. Se identifica por el contexto en el que el personaje menciona sus enunciados.
- Sentido metafórico: el texto denomina, describe o califica la ciudad a través de una semejanza con otro concepto.

Por otra parte, al hablar de ciudad y ser éste un concepto tan sumamente amplio, hay varias formas de dirigirse hacia ella, ya que la ciudad no es sólo espacio en sí. Teniendo en cuenta el corpus teórico en el que definíamos la ciudad y sus múltiples variables, debemos discernir también si los enunciados del discurso se refieren a:

---

en su mayoría, las construcciones dialógicas expresadas en sentido figurado detentan bien la ironía o bien la metáfora, por lo que hemos decidido prescindir de otras fórmulas retóricas más específicas.

- La ciudad como espacio físico: que incluye aspectos formales del trazado o la arquitectura, o bien, cuestiones de tamaño, densidad, concentración, climatología, vivienda o tráfico.
- La ciudad como espacio sociocultural: que describe hábitos, costumbres, formas de vida, intereses culturales, gustos o personalidad.
- La ciudad como espacio funcional: que hace referencia a actividades productivas, entorno laboral, sostenibilidad económica, organización sociopolítica o funcionalidad espacial.
- La ciudad como espacio urbano general: que incluye todas las menciones que se hacen a modo global sin que se puedan englobar en uno de los anteriores grupos específicos.

Con la recogida de estos datos conseguiremos resultados que nos conduzcan a conclusiones claras sobre las ciudades objeto de la mención. Se puede

consultar qué tipo de datos hemos recogido en la plantilla de análisis expuesta en los anexos adjuntos al final del documento.

### 4.1.2. Secuencias descritas

Otra de las modalidades de análisis que planteamos es sobre las secuencias descritas. Éstas se diferencian por exponer en pantalla, mediante la articulación del lenguaje audiovisual o el *espacio filmico interno* –como preferimos denominarlo–, las ciudades y sus diferentes localizaciones. En el relato escrito la labor de descripción toma una forma mucho más abstracta ya que, es el receptor el que se tiene que imaginar las descripciones dadas. Pero en el caso de la narrativa cinematográfica o audiovisual la descripción se hace totalmente evidente por el campo visual.

Esta fase del análisis implica un nuevo desglose, es decir, se fragmentará la secuencia en los posibles planos que la compongan. Así conoceremos qué estilo caracteriza el discurso filmico de un director como Woody Allen, qué recursos técnicos utiliza para descripción de los espacios urbanos y con qué fin. La descomposición y el estudio de la planificación secuencial incluirá aspectos sobre el campo visual como, por ejemplo, la escala y angulación, los movimientos internos o externos, la posición de los personajes o el tipo de composición, entre otros



factores. Pero sobre todo, nos detendremos en definir de qué tipo de descripción se trata –hemos diferenciado tres tipos de descripciones posibles– para poder extraer una interpretación general. Ya que el discurso fílmico no puede escindirse sin más del contenido relatado, sí debemos fijarnos en qué tipo de situación nos describe la secuencia para conocer si ésta es de tipo discursiva o bien es de tipo actancial.

Definimos una secuencia de descripción discursiva como aquella que muestra espacios, lugares o localizaciones en las que no se desarrolla una acción focalizada. Resultan, por lo tanto, eminentemente visuales e icónicas. Por otra parte, las secuencias descritas también pueden ser actanciales, es decir, que enmarcan escenas narrativas en las que sí existen relaciones actanciales focalizadas. A su vez, las secuencias de descripción actancial pueden

ser contextuales, que contextualizan o describen el entorno en el que se desarrolla la acción, o bien, conductuales, a las que hemos denominado así por recrear aspectos psicológicos del personaje en la localización en la que están construidas. Con esta tipología distinguiremos qué función realiza el espacio escenográfico y nos permitirá trazar un vínculo entre lo descrito por el *espacio fílmico interno* y lo narrado en el *espacio diegético*. Igualmente, la plantilla final de análisis para este tipo de secuencias se puede consultar en los anexos.

### 4.1.3. Secuencias narradas

Por último, las secuencias narradas son aquellas en las que todos los elementos del relato –espacio, tiempo, personajes y acciones– se unen y relacionan entre sí para dar lugar a una trama. En nuestro caso, el objeto de estudio no es la trama principal del filme, sino que queremos extraer de cada secuencia o microrelato las relaciones actanciales para determinar cómo influyen en la ciudad o cómo la ciudad influye en ellas. Es la perspectiva más compleja de estudio, pues debemos fijarnos en gran cantidad de detalles y además cada secuencia puede encerrar varios aspectos o elementos descriptores de hábitos o costumbres urbanas.

Con este análisis pretendemos poner en juego la relación existencial entre los cuatro elementos del relato. Así que describiremos las localizaciones, la

dimensión temporal de la secuencia, los personajes que protagonizan los hechos y los sucesos que ocurren por sencillos o insignificantes que parezcan. Las secuencias narradas, obviamente, podrían ser todas las que contenga el relato fílmico, por lo que para su selección hemos tenido en cuenta como factor principal las acciones eminentemente urbanas y que se puedan clasificar, como en el caso de las secuencias dialogadas, dentro de las cuatro dimensiones de la ciudad que hemos definido, es decir, acciones que determinen la ciudad como espacio urbano, como espacio sociocultural, como espacio funcional o bien como espacio urbano genérico. Todas aquellas secuencias que no podían englobarse dentro de estas categorías fueron descartadas de la muestra.

La principal peculiaridad de este procedimiento son los ítems que hemos añadido para definir el rol y el actante que puede llegar a tener la ciudad en la secuencia. Estos aspectos, normalmente propios del análisis del personaje, los hemos utilizado para el análisis espacial. Al fin y al cabo, según explican Casetti y di Chio (1991, pp. 173-176), espacio y personajes son existentes del relato y, a nuestro entender, pueden ser estudiados bajo los mismos parámetros, sobre todo si lo que intentamos es clarificar si la ciudad cumple o no un papel activo en la narración o si puede o no ser entendida como un personaje o protagonista más de la historia contada.

Tomar como variables el rol y el actante de la ciudad supone, en cierta manera, humanizar o personificar al espacio urbano. Desconocemos a priori si alguna de las secuencias va a cumplir estas

condiciones, ya que esto implicaría que la ciudad, en alguna de sus dimensiones, realizara acciones por sí misma. No obstante, es una opción que no podemos descartar, sobre todo teniendo en cuenta las hipótesis y los objetivos marcados. Para acotar los valores de estos parámetros les hemos predeterminado un valor. Así, si la función de la ciudad en la escena es contextualizar, es decir, ubicar la acción de los personajes, diremos que la ciudad toma un valor contextual. En este caso la ciudad cumpliría, consecuentemente, un rol pasivo y meramente descriptor. Con estos podremos apreciar el modo de vida de las diferentes ciudades. Por otra parte, puede darse el caso que la ciudad tome una forma conductual, es decir, que sea generadora de acciones o conductas. Situación en la que el rol sería activo y, como tal, la ciudad puede actuar autónomamente, hacer actuar

a un personaje, o bien puede modificar o mantener el *statu quo*. Lógicamente, el valor que tomen estos parámetros se determinarán tras haber analizado detenidamente todas las relaciones actanciales de la secuencia y tras realizar un proceso de interpretación del fragmento filmico, lo que pensamos que no restará fiabilidad al resultado final al haber acotado estrictamente los valores.

Hay otro aspecto del procedimiento de análisis que debemos explicar ya que puede resultar confuso. Hemos sido conscientes de esta variable una vez que el análisis se estaba desarrollando, de ahí su peculiaridad e importancia. Hay secuencias narradas en las que la acción está enmarcada en una ciudad pero en realidad muestra costumbres de otro núcleo. Es una situación excepcional que no debíamos desechar por la riqueza narrativa que encierran las secuencias:

enfrenta dos espacios en una misma secuencia espacio-temporal. Lo que persiguen estos fragmentos es enseñar la ajenidad al espacio de ciertos personajes y cómo es su proceso de adaptabilidad. Dos ítems de la plantilla determinarán esta dualidad: ciudad marco y ciudad narrada. Es decir, ciudad donde se enmarca la acción y ciudad a la que se asocia la acción narrada respectivamente.

#### 4.1.4. Consideraciones previas

En apartados consecutivos procederemos a explicar cuáles han sido los resultados del análisis. Lo haremos de una manera estructurada, intentando que la lectura sea ágil y ordenada. Hemos decidido no incluir el desarrollo pormenorizado del análisis, creemos que es una herramienta de trabajo del analista carente de interés público y que densifica sobremanera el contenido de este proyecto. Daremos peso, pues, a los resultados extraídos, los cuales incluirán conclusiones e interpretaciones propias de corte cualitativo, que es lo verdaderamente interesante de un estudio de estas características. Insistimos en que aunque se trate de una investigación cualitativa, intentaremos aportar datos que justifiquen o avalen la imparcialidad de la investigación.

La información se estructurará por bloques temáticos. En un primer apartado esbozaremos un mapa conceptual de las ciudades que han sido analizadas. A continuación abordaremos la sustancialidad de la ciudad en la filmografía de Woody Allen. Explicaremos el uso de los diálogos y de la narración a la hora de confeccionar el espacio diegético. Continuaremos con los rasgos discursivos recurrentes en la obra del autor y concluiremos con un apartado global sobre el concepto de *relato ciudad*.

Por último debemos especificar que el análisis se ha realizado sobre la versión doblada al español. Contemplamos la posibilidad de que la traducción e interpretación del texto original pueda perder algún matiz o el sentido estricto.

## 4.2. La red urbana *alleniana*

El inicio de la carrera cinematográfica de Woody Allen está basado en el humor. A día de hoy, continúa siendo así, es aclamado sobre todo por sus comedias. Pero otro rasgo que caracteriza actualmente su filmografía es la ciudad, sobre todo tras su último periodo de producciones europeas. Cuando tenemos noticias de un proyecto del director, ya parece un acto reflejo preguntarse en qué ciudad rodará esta vez. Pero lejos de esta tendencia contemporánea que sirve como reclamo publicitario, el sentimiento urbano del director y su clara personalidad urbanita ha estado presente en sus películas desde su primer gran éxito: *Annie Hall*. La maestría con la que Allen combina los recursos de la narración espacial, le permite expresar al máximo su capacidad de retratar las costumbres y

personalidades de sus personajes, fieles reflejos de los espacios que habitan.

Woody Allen es un urbanita declarado. Desde que por primera vez retratara la ciudad de Nueva York, apenas se iba a desprender de ella en sus películas, al menos por una larga temporada. Él dice, según sus biografías, que rodar en Nueva York no lo hace por ningún motivo en concreto, simplemente por comodidad, por poder volver a dormir a su casa tras una jornada de rodaje. Considera que lo hace por vagancia y confiesa que, tras su primera etapa cinematográfica, en la que rodo en distintas ciudades y pasó mucho tiempo en Europa, deseaba volver a su hogar y pasar allí largas temporadas. ¿Y por qué no rodar en Nueva York si la producción lo requería? El

caso es que, ya sea por la pereza u otros motivos, la ciudad de los rascacielos se ha convertido en un icono de sus películas. Y es que Manhattan le cautivó desde niño.

Cuando en 1941 vine por primera vez a la ciudad<sup>82</sup> con mi padre –explica–, quedé enamorado de ella desde el instante en que salí del metro en Times Square. No creerías lo que experimenté al alzar la vista de pronto y ver aquello (...) No sólo me enamoré de Manhattan a primera vista, sino que amaba cualquier película ambientada en Nueva York, cualquier película que comenzara mostrando el horizonte de Nueva York y se adentrara poco a poco. Todas las películas de detectives, todas las comedias románticas, todas las películas sobre los clubes nocturnos o los áticos de Nueva York. Incluso hoy, el noventa y nueve por

ciento de las películas que no tratan de la ciudad, que se desarrollan en un ambiente rural, rara vez me llaman la atención. Tienen que ser verdaderamente extraordinarias. En cambio, me encanta cualquier película de segunda categoría que empiece o se desarrolle en la ciudad de Nueva York (Lax, 1994, pp. 39-41).

Como vemos, Allen aborrece el campo, algo que también deja claro su personaje de *Annie Hall*. El apego de Alvy Singer a la capital llega a ser enfermizo. Así que no es de extrañar que sus películas se hayan convertido en un escaparate neoyorquino. No obstante, “aunque podría considerarse a Woody Allen el más destacado cronista de la vida y costumbres metropolitanas en los Estados Unidos de finales del siglo XX, sus influencias son una amalgama de la vieja Europa y Nueva York” (Lax, 1994, p. 25). Las referencias al cine europeo son constantes en su

<sup>82</sup> Se refiere a Manhattan. La casa familiar de los Koningsberg estaba en Nueva York, pero en el distrito de Brooklyn.

filmografía. Imita técnicas y estilos de los cineastas europeos que más le han influido. Pero más allá de esto, muchos de sus guiones se basan en el ya típico sueño americano de residir en París. Un sueño que parece recurrente y hacen de París otro icono de su filmografía, aunque apenas mostrado en la pantalla. La Ciudad de la Luz alimenta muchos de los diálogos y, de hecho, antes de comenzar su *tour* por el Viejo Continente, rueda allí algunas escenas de la película *Todos dicen I love you*. Esta película fue sólo un atisbo de lo que se aproximaba, pues Nueva York parecía una ciudad agotada para Allen en el sentido cinematográfico por el poco éxito comercial de las producciones. No era suficiente reclamo el escenario urbano neoyorquino para llamar la atención de un público exigente. Pero el uso de la ciudad como agente principal de sus películas le ha abierto las puertas a

una nueva y exitosa etapa de rodajes por el continente europeo. Bien por obligación, bien por deseos propios, Woody Allen cambia de escenario, lo que constituye para su carrera un soplo de aire fresco.

En la biografía del autor elaborada por Eric Lax encontramos algo anecdótico. Comenta que su producción es tan prolífica debido a su disciplina en el trabajo. Esté donde esté, siempre reserva unas horas del día para escribir guiones y si en alguna ocasión se agota, cambia de espacio de trabajo para poder continuar. Aunque el cambio sólo suponga trasladarse a la habitación más próxima, asegura que la inspiración se renueva y continúa escribiendo. Esta declaración resulta paradójica. Representa un símil perfecto de lo que ha supuesto para su carrera el salto al Viejo Continente. Nuevos lugares, nuevas ideas, nuevos retos y nuevos éxitos. Pero no nos engañemos, la



principal motivación de su escapada por europea es la búsqueda de financiación para sus proyectos. Así que Nueva York ha dejado de ser durante la última década el escenario habitual de sus películas, que ha cedido el testigo a capitales europeas como París, Londres, Roma o Barcelona, lo que sin duda ha vuelto a dar impulso a su carrera. Este giro nos permite conformar una red urbana propia y particular con la filmografía

de Woody Allen<sup>83</sup>, a partir de la cual pretendemos extraer datos significativos que den respuesta a los objetivos marcados en la investigación. Veamos qué ciudades han sido localizaciones concretas de las películas que conforman nuestro corpus de estudio:

<sup>83</sup> En concreto las películas que son objeto de nuestro estudio y forman parte de la muestra.

Título en español	Ciudad localización
Annie Hall	Nueva York, Los Ángeles
Manhattan	Nueva York
Broadway Danny Rose	Nueva York
Hannah y sus hermanas	Nueva York
Días de radio	Nueva York
Delitos y faltas	Nueva York

*Análisis e interpretación de la ciudad como espacio narrativo cinematográfico*

Título en español	Ciudad localización
Misterioso asesinato en Manhattan	Nueva York
Balas sobre Broadway	Nueva York
Todos dicen I love you	Nueva York, París, Venecia
Un final Made in Hollywood	Nueva York, Los Ángeles
Todo lo demás	Nueva York
Match Point	Londres
Scoop	Londres
Vicky Cristina Barcelona	Barcelona, Oviedo, Avilés, Nueva York
Si la cosa funciona	Nueva York
Medianoche en París	París
A Roma con amor	Roma

En concreto la red urbana de Woody Allen formada por las localizaciones de rodaje cuenta con un total de **9 ciudades**: Nueva York, Los Ángeles,

París, Venecia, Londres, Barcelona, Oviedo, Avilés y Roma. Aunque lógicamente, como todo núcleo de una red, no todas las ciudades tienen la misma

relevancia jerárquica o posicionamiento, ya sea por el número de veces que ha sido objeto de escenario o bien por la función narrativa que se le otorga en el relato. Continuamos ofreciendo datos de las veces que una determinada ciudad ha aparecido en un filme.

Ciudad	Nº veces localizada
Nueva York	13
Los Ángeles	2
París	2
Londres	2
Barcelona	1
Oviedo	1
Avilés	1
Roma	1
Venecia	1

Estos datos eran previsibles con solamente hacer un repaso a la filmografía urbana del autor. Era lógico esperar que Nueva York tuviera una superioridad al resto de ciudades, ya que la mayor parte de su obra está rodada en este núcleo. Como ya hemos mencionado anteriormente, Woody Allen es un apasionado de su ciudad y es comprensible que ésta ocupe el lugar de preferencia como localización de rodaje, ya sea por placer, porque el guión lo requiera o por no alejarse de su domicilio. Por tanto, estos datos por sí solos tampoco nos revelan información singular. Nada que no pudiéramos apreciar a simple vista.

Ahora bien, en la tabla anterior vemos carencias notables. No es suficiente saber cuantas veces una ciudad ha sido escenario de la ficción fílmica para establecer una clasificación por notoriedad, pues como vemos, la ciudad de Avilés toma la misma relevancia

que Roma, dato que no es equitativo en absoluto. Por tanto, una manera más justa y significativa de trazar la relevancia es contabilizar el tiempo de metraje dedicado a cada localización, con lo que los resultados pueden variar y tornarse más claros.

Ciudad	Minutos de metraje
Nueva York	5:26:45
Paris	1:03:47
Roma	0:59:21
Londres	0:46:03
Barcelona	0:22:13
Venecia	0:16:05
Los Ángeles	0:13:41
Oviedo	0:04:04
Avilés	0:02:37

Otro modo clasificación sería contar las secuencias totales en las que una ciudad ha sido escenario, pero consideramos que un criterio como el tiempo es un dato más real y tangible si tenemos en cuenta que estamos trabajando con espacios.

Así, esta última clasificación es mucho más precisa que la anterior, ya que cada localización toma un peso en función del tiempo de narración que se le ha dedicado. El caso de Avilés, como hemos dicho, es paradigmático. Ha sido localización de *Vicky Cristina Barcelona*, pero pasa desapercibida completamente en el relato y apenas se le dedican tres minutos de metraje. Por lo que en esta nueva clasificación ocupa el lugar que merece. Parece obvio que Avilés se consolide entonces, como el núcleo menor de la red y que Nueva York siga ostentando el primer lugar. Llama también la atención que una ciudad como

Roma, que ha sido escenario en un solo largometraje, ocupe un puesto superior al de Londres, que ha sido retratada en dos ocasiones. Esto puede ser un indicio del bajo interés londinense del director, a pesar de haberle dedicado a esta ciudad una trilogía completa: *Match Point* (2005), *Scoop* (2006) y *El sueño de Casandra* (2007)<sup>84</sup>. Llegamos también a esta conclusión debido a que el nombre propio de la ciudad, en este caso Londres, no aparece en el título de ninguna de las películas que ha dirigido allí. En el resto de películas europeas podemos ver que el título, la parte más comercial de la obra, contiene el nombre de la ciudad que enmarca el relato.

---

<sup>84</sup> La película que culmina esta trilogía, *El sueño de Casandra*, está excluida de nuestra muestra por no cumplir con los criterios de selección definidos. En 2010 rodó en Londres *Conocerás al hombre de tus sueños*, filme también excluido del corpus de análisis.

Sin embargo, los datos no sólo hablan de preferencias personales del autor, sino que desde el punto del espectador podemos extraer algunas conclusiones. Hasta hace relativamente poco tiempo relacionábamos al cineasta intrínsecamente con la ciudad de Nueva York y lo hacíamos por sus películas, por lo que nos ha contado de ella durante tantos años. El espectador ha sido testigo de sus declaraciones de amor y de sus muchas muestras de admiración hacia la ciudad. A la vez ha conocido sus calles, sus rincones y su modo de vida. Sus películas han creado imagen hasta tal punto que un *skyline* de Nueva York podría ser reconocido casi por cualquiera. Se ha presentado ante nuestros ojos tal cantidad de contenido urbano que todos tenemos asimilado cómo es Nueva York tanto en forma como en contenido. Aunque claramente, conocemos la visión que el artista

nos ha dado del entorno, su visión idealizada. Allen ha hecho de la pantalla de cine un escaparate propio de la Quinta Avenida. De hecho, tan asumido estaba el escenario neoyorquino en sus filmes, que el cambio de localización ha extrañado a todos, de ahí el gancho que ha captado la atención de todo espectador medio, ya sea admirador o detractor de la obra del autor.

Independientemente del reparto, de la narración, de la riqueza de los personajes, del género o de la temática, la ciudad se ha consolidado como un elemento sustancial en sus obras. Más allá del relato que construya, sea urbano o no, pensamos que la ciudad figura como eje debido a una doble estrategia comercial. Woody Allen, gran opositor al sistema de producción hollywoodiense y del *star system*<sup>85</sup>, ha creado su propio modelo de producción

sabiendo aprovechar al máximo sus fuentes de financiación: productoras y cadenas de televisión europeas, gobiernos, administraciones y entidades locales que invierten a través del cine en la imagen de la marca ciudad. El uso y presencia del espacio urbano como agente principal, sobre todo en sus últimas películas, satisfacen las necesidades del habitual ritmo de producción de Allen, con una media de película estrenada por año. Asimismo, los gestores y mandatarios urbanos han visto en el cine una forma de promoción, una herramienta más mercadotécnica

---

dorada de Hollywood. Utilizaba a los actores como reclamo publicitario y consecuente éxito comercial de las películas; a cambio, los actores firmaban largos contratos por cuantiosas cantidades monetarias. Esta tendencia sigue usándose en la actualidad, pues la contratación de actores o actrices con numerosos fans es un indicio del éxito comercial de la película. Woody Allen siempre se ha manifestado contrario a este sistema y a los altos sueldos de las estrellas de Hollywood. Él presume de que los actores y actrices de sus películas siempre reciben el salario reflejado en el convenio profesional.

<sup>85</sup> El *star system* es el sistema de producción creado en la época

al servicio de la ciudad y la ciudadanía. Este equilibrio hace del cine una de las claves del denominado *citymarketing*, concepto que veíamos en el contexto teórico de la investigación. Bellas imágenes de la ciudad y enternecedoras historias que llegan a los ojos, corazones y mentes de millones de espectadores en todo mundo con el objetivo de dar a conocer un lugar y mejorar su posicionamiento en la *red urbana global*. Mecánica que reporta gran cantidad de beneficios, entre ellos, económicos. Un negocio que ha repercutido de varias maneras en la carrera de Allen. Por una parte, ha recobrado la confianza de inversores cinematográficos y ha dado un impulso a su tambaleante carrera con el gran éxito de películas como *Match Point*, *Medianoche en París* o *Vicky Cristina Barcelona*. Y, por otra parte, ha creado un sistema promocional propio basado los espacios que

enmarca en sus películas, lo que podemos denominar el **space system**. Sistema de producción y promoción cinematográfica a través del reclamo de las ciudades y su representación en la pantalla. Algunos lo considerarán como un vendido y otros como un ser con sentido de la supervivencia, pero debemos estar de acuerdo en que Woody Allen se ha consolidado en la actualidad como un verdadero **director de espacios**.

Hasta el momento hemos hablado de las **ciudades escenario**, pero no podemos olvidar las **ciudades fantasma** que forman parte de esta red. Nos referimos con *ciudades fantasma* a las que se mencionan a través de diálogos o comentarios del guión y que nunca se retratan en imagen. Son lugares existentes, de los que se tiene consciencia aunque el filme no los muestre visualmente, son ciudades sobre las que hablan los personajes y sobre las que

se emiten juicios, por tanto son dignas de mención en este análisis. Éstas ciudades son: Atenas, Creta, Mikonos, Bora Bora, Manchester, Miami, Nápoles, Pordenone, Palermo, Philadelphia, Pitsburg, San Francisco y Sevilla. Ocupan muy poco protagonismo en la narración, pero consideramos que solamente el hecho de la mención es una cuestión de reconocimiento por parte del cineasta.

Tras esta revisión, podemos dibujar un mapa ilustrativo (Fig. 1) de lo que hemos considerado la red urbana propia de la filmografía de Woody Allen. Es un mapa creado a través del conteo de datos cuantitativos y que quizá pueda variar en función de las lecturas cualitativas que consigamos al finalizar el trabajo de investigación.



## *La red urbana de Woody Allen*



Fig. 1. Mapa de la red urbana de Woody Allen formada por las ciudades que han sido localizaciones de rodaje. Cada nodo toma una relevancia distinta formando una jerarquía según el número de minutos que ha sido localizada.

## 4.3. Los vínculos de la red: ciudad y filmografía

Una vez definida la red procedemos a trazar los vínculos que estas ciudades tienen entre sí en la filmografía de Woody Allen. Aunque no es el objetivo principal de la investigación analizar cada filme pormenorizadamente, cotejaremos algunos de ellos debido al alto interés que supone estudiar los

modos de representar una misma ciudad en diferentes películas. Nos interesa también analizar el espacio a través de su relación con otros espacios, por lo que el ejercicio comparativo lo pondremos también en práctica en películas que contienen distintas ciudades en su narración.

### 4.3.1. Trilogía neoyorquina

Aunque, como hemos dicho, no pretendemos hablar pormenorizadamente de los filmes que Woody Allen ha dirigido, *Annie Hall* merece una mención especial y un hueco honor en esta investigación, porque lejos de lo que le pueda parecer al espectador común, el ejercicio de análisis descubre un sinfín de

alusiones a su amada ciudad: Nueva York. Ni el título ni la trama dejan entrever lo que tras de sí esconde el filme; es más, a priori y a los ojos de una gran mayoría de público, *Manhattan* parece seguir siendo su película más urbana. Pero podemos afirmar tras nuestro estudio que esto no es así. *Manhattan*, lo que

pretendía ser un regalo del director, una alabanza a la ciudad, se quedó a medio camino. Quizá por eso el propio Allen no estuviera contento con el resultado obtenido tras el rodaje. Buscara lo que buscase, podemos pensar que su intención era crear algo similar a lo que él mismo ya había creado antes, una película tan rica en contenido urbano como *Annie Hall* en la que la ciudad de Nueva York, quizá sin querer, obtiene el protagonismo más absoluto.

Desde luego que impacta la primera secuencia de *Manhattan*. La belleza de los planos es impoluta y la horizontalidad del fotogramadestaca del resto de películas analizadas, por no hablar del magnífico uso del blanco y negro. Pero el impacto visual de *Manhattan* no es suficiente como para luchar contra la fortísima identidad social urbana que desprende el personaje de Alvy Singer en *Annie Hall*.

Los datos extraídos de nuestra investigación así lo dicen, *Manhattan* es mucho más visual, tiene más secuencias descritas que *Annie Hall* y planos con una gran carga visual. No esperábamos menos, ya que el título induce a pensar que podremos visitar la ciudad con sólo asistir a una sala de cine, quizá Woody Allen haya creado así una nueva forma de hacer turismo. La cuestión es que el filme desde el punto de vista narrativo y dialógico resulta casi vacío, se queda en la mera descripción de ambientes, en la exposición de imágenes con una fotografía delicada, en una sutil declaración de intenciones que apenas alude a la cuestión identitaria. Desde el comienzo del filme esto se pone de manifiesto a través de unos diálogos cargados con palabrería de gran impacto, igual que las imágenes que acompañan la alocución.

Él adoraba Nueva York, la idolatraba de un modo desproporcionado (...) Él sentía demasiado románticamente Manhattan (...) Él adoraba Nueva York (...) Él era tan duro y romántico como la ciudad a la que amaba (Manhattan, 1979).

El protagonista se deshace en halagos, declara su amor y admiración hacia la ciudad en la que vive, pero sin embargo apenas hace sentir. Nos deslumbra en imágenes, pero no profundiza en la relación actancial del personaje con el espacio, algo que sí consiguió en *Annie Hall*, donde Nueva York no es sólo un escenario más, sino un elemento clave del hilo argumental mucho más interesante que la historia de amor entre sus protagonistas. En *Manhattan* ni siquiera el uso de la metáfora toma un carácter profundo en significado, sino que recae de nuevo en la descripción de una personal visión de la ciudad.

Para él, sin importar la época de año, aquella seguía siendo una ciudad en blanco y negro que latía a los acordes de las melodías de George Gershwin (Manhattan, 1979).

Al afirmar que Nueva York es una ciudad en blanco y negro –lo que justifica el uso de una película física monocromática– es una forma de transmitir añoranza, de cómo el director recuerda la ciudad mediatizada a través de una forma de representación artística primitiva, el cine de principios del siglo XX. Nos enseña la contemporánea ciudad de Nueva York –recordamos que hablamos del año 1979– mediante la estigmatización nostálgica del cine en blanco y negro. Por lo que pensamos que el director no nos enseña la ciudad real, la que él vive o siente, simplemente ofrece una versión mediatizada de lo que para él ya había sido mediatizado con anterioridad a través de películas antiguas. En otras palabras, una versión

idealizada de Nueva York basada en recuerdos infantiles. La mención y el uso de las melodías de George Gershwin en el filme, músico y compositor que revolucionó Broadway durante los años 20 del siglo XX al crear un estilo musical propio de la escena neoyorquina, avala la idea que defendemos, el carácter nostálgico de lo que para el director es la época dorada de una ciudad que, según los diálogos, ha sucumbido “a la decadencia de la cultura contemporánea” (Manhattan, 1979). Sin embargo, al asemejar a la ciudad con una forma de arte en sí misma, le otorga sistemáticamente un cariz creativo que se desprende del propio medio con el que la ciudad es retratada, el cine. El matiz lo podemos comparar con una secuencia de *Annie Hall* para entender la idea de manera más concisa [1977-011]. Cuando Alvy y Annie flirtean en la terraza del apartamento

de ésta, Alvy le pregunta por unas fotografías que ella ha hecho. Gratuitamente Alvy le aconseja que debe ceñirse a una serie criterios estéticos ya que “el medio entra como una misma condición de la obra de arte” y que necesita marcar “un conjunto de líneas estéticas” (Annie Hall, 1977) para estar en una perspectiva social. Alvy, o Allen, alude en esta secuencia a la teoría de Marshall McLuhan, que además realiza un cameo en una escena del filme. Éste es el autor de la obra: *El medio es el mensaje*, frase que resume su teoría y que Allen aplica a su trilogía neoyorquina. Así, si la ciudad es entendida como arte o como medio de arte, extraemos la conclusión de que toda forma creativa, o todo espacio como es el urbano, debe cumplir una serie de criterios fácilmente reconocibles no sólo para marcar una perspectiva social, sino para dotar de identidad a la obra. Estaríamos hablando del



Fig. 2. *Annie Hall*.



Fig. 3. *Manhattan*.

proceso de formación de la identidad urbana social, a lo que también podríamos denominar personalidad de la ciudad. Es significativo de esta secuencia que se desarrolle en una terraza a gran altura (Fig. 2), donde podemos ver de fondo altos rascacielos de similar estructura, edificios que conforman el gran icono neoyorquino, como nos muestra la primera secuencia de *Manhattan* (Fig. 3). Extraemos de esta secuencia que la conformación física del espacio urbano influye determinadamente en la razón sociocultural del núcleo en cuestión. *Annie Hall* insiste muchísimo en esta cuestión, en esa arraigada cultura neoyorquina que Alvy Singer posee y que quiere imponerla a todos los que le rodean casi de forma dictatorial. Esta cuestión de fondo es la que echamos de menos en *Manhattan*, que tan sólo le dedica unas sutiles pinceladas casi imperceptibles. Esta es una de las principales razones

por las que pensamos que *Manhattan* no llegó a la altura de *Annie Hall* al la hora de utilizar Nueva York como espacio narrativo, principalmente porque acoge de manera muy superficial los factores que conforman el conglomerado urbano, se apega demasiado a las características visuales y denota un sentimentalismo absoluto que dulcifica lo que verdaderamente esconde Nueva York tras sus rascacielos y grandes avenidas. Desde nuestro punto de vista, el discurso inicial de *Manhattan* marca la pauta de toda la película en un intento desmesurado por engrandecer un sentimiento personal que, finalmente, se diluye en una narración vaga en expresión urbanita.

Que maravilla. Esta, esta es una gran ciudad. No me importa lo que opinen los demás. Es tan extraordinaria (Manhattan, 1979).

Los personajes recalcan continuamente bellas palabras de admiración para expresar su deleite al visualizar estampas urbanas. Imágenes y sonidos que un espectador recibe, pero que no es capaz de sentir, pues la trama principal diluye la subtrama urbana que, finalmente, pasa desapercibida. Ocurre, pues, lo contrario que con *Annie Hall*. Digamos que la fortaleza de la pulcra imagen de *Manhattan*, conjugado con la riqueza espacio-actancial de *Annie Hall* formarían lo que podría ser una película perfecta desde el punto de vista de la concepción espacial. Pero no todo en *Manhattan* es una promesa no cumplida, pues en el fondo, perfila cuestiones urbanas de calado como la diversidad o la heterogeneidad que retrata deficientemente *Annie Hall*. Dichas cuestiones están estrechamente vinculadas al concepto de identidad social urbana.

*Manhattan* nos da a conocer a dos tipos de habitantes neoyorquinos, ambos muy apegados a la ciudad, a su cultura y amantes de la forma de vida que dicha ciudad les procura. Es decir, ambos tienen muy asumida la parte social de su personalidad que se configura por el espacio que habitan. La marcada identidad la conocemos por la descripción que ellos mismos hacen de sí mismos. En el caso del personaje de Isaac es sencillo, él es el enunciador de las frases de alabanza y su devoción tiene un carácter sentimental y nostálgico, vive anclado en un pasado. El caso opuesto es el de Yale, un urbanita empedernido que no quiere ni oír hablar de cambiar su residencia en Manhattan por una vida acomodada en compañía de su mujer en Connecticut. Mudarse sería para él como un retroceso personal. Yale es caprichoso y amante de todo lo que contenga aires de modernidad,

quizá por eso sea infiel por naturaleza, derroche dinero en coches que no necesita y frecuente museos de arte contemporáneo. El enfrentamiento entre estos caracteres tan opuestos, por otra parte, tiene un punto en común que permite la convivencia: la ciudad. Lo que los une es el amor profuso a su ciudad, el fuerte sentimiento de identidad urbana que tan adherido tienen a su personalidad y que hace que congenien por pertenecer al mismo grupo. Este es un ejemplo ilustrativo de cómo se genera ciudadanía y expone de forma muy clara la paradoja de la que hablábamos en el marco teórico de la investigación: la ciudad como punto de conexión de la heterogeneidad y su conversión en cultura urbana generadora de unidad. Nueva York queda así definida como ciudad rica en diversidad y en concordia. Elemento que vagamente refleja *Annie Hall* en una secuencia en Central Park



## *La red urbana de Woody Allen*

más bien humorística y poco profusa que se queda en la más mera estereotipia (Fig.4).

Mira, mira ese tipo. Ahí tienes al señor ricachón, al señor Miami Beach, ahí está, regresó anoche del concurso de canasta, quedó en tercer lugar. Y esos dos haciéndose monerías, seguramente van a una manifestación de maricas a pedir una oportunidad (...) Sí, de la mafia, protección a los restaurantes a las compañías inmobiliarias, sí, en serio, sobrino directo de Al Capone. Y ahí va un detective privado siguiendo a una paloma”(Annie Hall, 1977).

*Manhattan*, por su parte, describe la heterogeneidad entre sus habitantes a través de dos personajes enfrentados que coexisten en armonía. No obstante, una vez más el director, como responsable máximo de la obra, toma partido en este sentido y deja claro cual



Fig. 4. *Annie Hall*.

es la manera correcta, a su modo de ver, de concebir la ciudad de Nueva York. Por supuesto, es la postura que defiende Isaac, el personaje que Woody Allen interpreta y que como autor y narrador de la obra recoge la potestad absoluta en el relato. Tras el desengaño de Isaac con su gran amigo Yale -que le quita a su chica y abandona a su esposa-,

queda de manifiesto que la forma de vida de Yale es la, digamos, incorrecta, la impura, la corrupta, la carente de autenticidad. Quizá en realidad la versión de Yale sea más real, pero desde luego no es la idealización que Allen pretende transmitir a un espectador que conoce Manhattan gracias a la gran pantalla. Nueva York se merece algo más, más integridad. Deja claro en una de las secuencias finales del filme cuál es su postura ante la ciudad, cuál es la forma de ser verdaderamente neoyorquina, insistimos, según el autor. Es la secuencia de la despedida entre Isaac y Tracy, joven con la que ha mantenido una relación amorosa duradera y que ahora se marcha a estudiar a Londres [1979-036]. Isaac le ruega que no abandone Nueva York. Podemos pensar que no desea su partida por el amor que siente por ella, pero en realidad lo que

pretende es que Tracy no pierda esa mirada tan romántica de la ciudad que él le ha transmitido. Teme que la nueva vida londinense la hagan cambiar su forma de ser, que el ambiente de Londres la persuada y que se convierta en otra persona totalmente distinta. Encontramos, pues, otra muestra de cómo una ciudad y su entorno sociocultural influye en la personalidad de quien la ocupa. La respuesta de Tracy a ese temor es clara: “no todo el mundo se corrompe, basta tener un poco de fe en las personas” (Manhattan, 1979). Isaac entiende a la perfección la frase de la joven y como única replica emite una sonrisa sincera y comprensiva (Fig. 5). Acaba de entender que la joven es una verdadera neoyorquina, en el fondo gracias a sus enseñanzas durante el tiempo que pasaron juntos. Ahora sabe que su identidad quedará intacta vaya

donde vaya. Tracy siempre amará Nueva York, igual que siempre amará a Isaac.

Estas señas de identidad entre los personajes son recurrentes en *Annie Hall*, por eso creemos que aborda y profundiza más en este tipo de cuestiones urbanas. Por ejemplo, Alvy, el personaje de Woody Allen, con una identidad claramente neoyorquina exageradamente arraigada, detecta que Annie es foránea en el momento que ésta

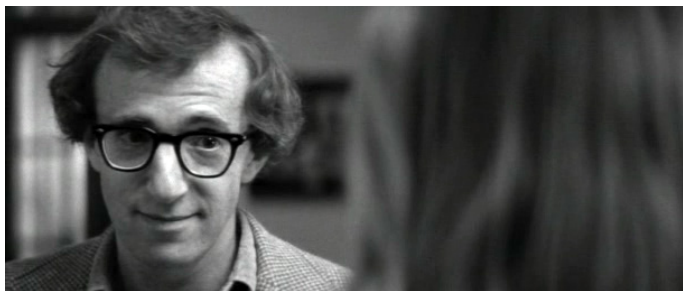


Fig. 5. *Manhattan*.

conduce alocadamente su propio coche por el centro de la ciudad [1977-041]. Parece algo insignificante, pero nunca veremos a Alvy conduciendo en Nueva York y, es más, en uno de los diálogos de *Manhattan* queda clara esta postura de Woody Allen: “en Manhattan deberían estar prohibidos los coches” (*Manhattan*, 1979). Continuando con *Annie Hall*, existen más detalles del personaje de Annie que atienden a su poco conocimiento o a la baja empatía con la ciudad. Se manifiesta contraria a muchas de las conductas o alocuciones de Alvy. Pero éste intenta ponerle remedio. En el momento que comienza su relación amorosa, intenta llevársela a su terreno, empieza lo que sería su proceso educativo para entender la ciudad: actuaciones en pequeños *night clubs*, citas íntimas, prendas oscuras, hábitos de lectura un tanto excéntricos, visionado frecuente de cine clásico y

documental e incluso sesiones de psicoanálisis [1977-006, 1977-14, 1977-43]. Alvy es su maestro, su mentor, el que la empuja a adquirir unas costumbres diferentes a las suyas; en otras palabras, funciona como agente socializador e intenta que Annie adopte una identidad neoyorquina. Sus intentos son frustrados, sobre todo tras el viaje de la pareja a Los Ángeles. La ciudad ha seducido a Annie y, consecuentemente, la estabilidad de la relación se derrumba. Annie se muda a Los Ángeles y Alvy parece desolado, la ciudad ya no le parece la misma. La ruptura de la pareja simboliza también la ruptura de Annie con Nueva York. Alvy ha fracasado sentimentalmente y también en su intento de adiestramiento. Esta lectura la encontramos en la secuencia final del filme. Cuando ambos se reencuentran en Nueva York, Alvy reflexiona con una metáfora:

Fue magnífico volver a ver a Annie. Me di cuenta de lo maravillosa que era y de lo divertido que era tratarla. Y recordé aquel viejo chiste, aquel del tipo que va al psiquiatra y le dice: doctor, mi hermano está loco, cree que es una gallina. Y el doctor responde: pues ¿por qué no lo mete en un manicomio? Y el tipo le dice: lo haría, pero necesito los huevos. Pues eso más o menos es lo que pienso sobre las relaciones humanas ¿saben? Son totalmente irracionales y locas y absurdas, pero supongo que continuamos manteniéndolas porque la mayoría necesitamos los huevos (Annie Hall, 1977).

Este discurso nombra a Annie, manifiesta la ilusión que le produce a Alvy volver a verla y a sentirla cerca. Pero ciertamente, se refiere al hecho de que tanto la ciudad como Alvy vuelven a sonreír ahora que Annie ha regresado. La ciudad sonríe, la imagen fílmica así lo muestra con unos sutiles rayos

*La red urbana de Woody Allen*



Fig. 6. *Annie Hall*.

de sol ausentes totalmente en el transcurso de la película (Fig. 6). El discurso insiste en lo irracional de las relaciones humanas, que en el ámbito narrativo podríamos entenderlo como la irracionalidad de las relaciones actanciales entre los existentes del relato. Por tanto, Allen nos explica que quizá su fervor por Nueva York o la unión inherente que existe entre el personaje y el espacio no tenga una razón de ser, pero que es inexplicablemente así, son sentimientos intangibles que, sin embargo, ha sabido plasmar a la perfección en su obra. Tanto es así que pensamos que la verdadera trama de la película no es la historia de amor entre Alvy y Annie. Esta historia es la excusa que maquilla un verdadero trasfondo espacio-actancial y una relación amor un tanto especial entre un ciudadano y su hábitat. Otro indicio que nos hace llegar hasta esta conclusión es el siguiente diálogo:

Volví a ver a Annie. Fue en la parte alta del oeste de Manhattan, había vuelto a Nueva York. Vivía en el Soho con un tipo y cuando la vi, para postre, le estaba arrastrando a ver el documental *La pena y la piedad*, así que lo tomé como un triunfo personal (Annie Hall, 1977).

Así es, el hecho de que Annie se asiente definitivamente en Nueva York es el triunfo de Alvy, no en el aspecto amoroso, pero sí en el urbano. Tras su insistencia, por fin, ha conseguido que ella regrese y adopte las costumbres neoyorquinas que él le había enseñado. Se siente satisfecho de que Annie haya conseguido sentir Manhattan de la misma manera que la siente él, pues también es una forma de amor eterno de Annie hacia Alvy.

Como vemos, los personajes de Woody Allen en *Annie Hall* y en *Manhattan* cumplen el mismo rol: el de educador, el de ejemplo a seguir; aunque

de una manera más o menos evidente. Además en ambas sale reconocido su esfuerzo, pues como dice en uno de sus diálogos: “uno siempre está intentando que las cosas salgan perfectas en el arte porque conseguirlo en la vida es realmente difícil” (Annie Hall, 1977), y así es. En la vida real no puede hacer que todo el mundo ame Nueva York tanto como él, aunque no cesa en el intento con este tipo de películas tan urbanas. A través de su cine aproxima la ciudad a todos los espectadores y los invita a que sean un poquito más Manhattan.

Retomamos la línea de la heterogeneidad expresada en *Manhattan*, ya que en *Hannah y sus hermanas* también se tiene en cuenta. Esta última cierra lo que se considera la trilogía neoyorquina de Woody Allen, aunque bajo desde nuestro punto de vista, su mensaje urbanita también queda muy

diluido. Si en *Manhattan* apenas encontrábamos secuencias en las que la ciudad ocupara un papel protagonista de la ciudad, en *Hannah y sus hermanas* ocurre algo similar. En estos dos largometrajes la ciudad resulta primordialmente un elemento escénico, que no escenográfico. Y en el caso de *Hannah y sus hermanas* la propia trama busca excusas para mostrar escenas discursivas con lugares emblemáticos de la ciudad sin apenas sentido narrativo. No obstante, la escena que consideramos más representativa de la película versa sobre la disparidad en la composición del entramado neoyorquino y lo hace con ejemplos visuales arquitectónicos [1986-006, 1986-007]. En estas secuencias Holly y April hacen una particular visita turística a Nueva York con un guía muy especial, David, un arquitecto que acaban de conocer y que,



presumiblemente, lo único que intenta es flirtear con ambas mujeres. Mientras les enseña uno de los edificios que él ha construido, mana una conversación bastante didáctica:

Es un diseño que rompe deliberadamente el contexto, pero quería conservar el ambiente de la calle y las proporciones. Y el material también, es granito rojo sin pulir (Hannah y sus hermanas, 1986).

Granito rojo... (apunta April), tiene una cualidad orgánica, sabes, es casi total y completamente independiente y ya sabes lo que quiero decir. No sé expresarlo con palabras, lo importante es que respira (Hannah y sus hermanas, 1986).

A pesar de lo poco elocuente que resultan las palabras de April, da la clave de lo que intentamos explicar con la metáfora del el granito rojo. David está enseñándoles un edificio muy distinto a los que están

a su alrededor (Fig. 7). Un edificio que a pesar de su modernidad y del alto contraste que supone respecto al resto de construcciones que lo rodean, guardan una apariencia estética acorde al aspecto formal de Nueva York. Además, escogió un material para su fachada muy especial, el granito rojo. El granito es una roca formada por cuarzo, feldespato y mica.



Fig. 7. *Hannah y sus hermanas*.



La peculiaridad es que estos tres minerales no se encuentran fusionados, sino que están simplemente unidos manteniendo sus características formales unitarias intactas, es decir, se puede diferenciar a simple vista cual es cada uno. Al resaltar la peculiaridad del material de construcción, resalta también la disparidad en la paisajística neoyorquina que nos muestra en pantalla. Una ciudad formalmente contrastada pero siempre en asonancia. Esto en cuanto al espacio físico, pero también podemos aplicar la metáfora al espacio sociocultural. De esta manera, Woody Allen nos explica también en esta película, y de manera muy precisa, la heterogeneidad de la sociedad neoyorquina. Un espacio dispar en caracteres individuales, anfitrión de todo tipo de personalidades y que, sin embargo, como dice April, respira. Una imagen muy solidaria la que muestra el

director, que retoma con esta metáfora la idea prima de McLuhan, ya que David, el arquitecto, utiliza un material, su medio de composición de la forma de arte como parte activa y significante de resultado final. El discurso de la trilogía de Allen incide firmemente en la teoría de McLuhan, ya que se alude a ella también en *Manhattan* -y como ya hemos explicado, en *Annie Hall*. Las palabras de Yale pueden describir lo que April no sabía cómo hacer:

Yo creo que la esencia del arte está en proporcionar el medio de acercarnos a nuestros sentimientos ¿comprendes? De ese modo uno puede percatarse de poseer cualidades que ignoraba (Manhattan, 1979).

Con pequeñas sutilezas la trilogía neoyorquina homenaja la obra de Marshall McLuhan. Intuimos, pues, que la influencia de este autor en la obra de Allen tiene una razón de ser más allá de la simple

cita. Al final y al cabo es un modo de reivindicar el carácter artístico del cine y de defender una forma de arte que se basa, sobre todo, en la sustancialidad del medio que lo provee. Asimismo, al aplicar esta teoría al espacio urbano, Allen señala también el carácter artístico y creativo del propio espacio urbano, como hemos comentado anteriormente.

Exceptuando las secuencias comentadas, *Hannah y sus hermanas* exprime poco más el espacio urbano. Comparte con *Manhattan* la funcionalidad actancial del espacio urbano, ya que la ciudad queda en ambas relegada a ser objeto de la narración, un elemento contextualizador de los hechos. Algo que no ocurre en *Annie Hall*, donde en numerosas ocasiones la ciudad es generadora de acciones, reactiva el relato y alimenta sustancialmente la trama. De esta manera, al igual que el granito rojo, cada película tiene un fin

unitario y un relato único, pero su consolidación como trilogía nos ayuda a comprender la visión global que Woody Allen tiene de su ciudad y de cómo nos la quiere enseñar a todos los que admiramos su cine. Las tres películas se suplen las carencias entre sí. Se retroalimentan. Se complementan. Pero nunca se contradicen, porque tienen algo en común: la esencia de la ciudad de Nueva York, que a pesar de la diversidad contempla la avenencia. Encontraremos otras películas de su filmografía con Nueva York como fondo, pero ninguna cede elementos con tanta generosidad a cualquier otra como lo hacen *Annie Hall*, *Manhattan* y *Hannah y sus hermanas* entre ellas.

### 4.3.2. La rivalidad entre Nueva York y Los Ángeles

*Annie Hall*, tras el análisis realizado, se consolida como un elemento clave de nuestra investigación. Por eso nos hemos referido a ella como su película más urbanita. Los datos extraídos son de gran riqueza y permiten comparaciones varias con otras películas. Pero asimismo, la propia película encierra en sí otra lectura: la oposición clara entre dos núcleos urbanos, Nueva York y Los Ángeles. El uso de dos escenarios urbanos en esta película no resulta un capricho, pues a través de la confrontación entendemos claramente la personalidad de los personajes, cómo el espacio que los rodea actúa sobre ellos y, lo más importante, da a conocer la personalidad de cada ciudad. El relato es paradigmático, pues la película por sí misma da

respuesta a muchas de nuestras preguntas de investigación e incluso hipótesis.

Desde el punto de vista técnico-narrativo, *Annie Hall* merece una mención especial, ya que incluye elementos, que para la época en la que fue rodada -1977-, resultan innovadores. El filme comienza de manera muy diferente a lo que Allen, y el cine en general en ese momento, nos tenía acostumbrados. Alvy Singer, su personaje, emite un monólogo mirando directamente a cámara, hablando directamente a un público que queda prendado instantáneamente. Woody Allen rompe así la pared que separa al público de la pantalla y hace al espectador cómplice de la historia, lo convierte en una parte activa del relato, en un auténtico narratorio

de la ficción fílmica. Un recurso innovador recurrente después a lo largo de su filmografía y que bebe de la teoría teatral de Bertolt Brecht. Pero además de las alusiones directas a cámara, utiliza multitud de recursos técnicos que fusiona a la perfección con el desarrollo narrativo: dibujo animado, planos secuencia, subtítulos, composición de dos escenas diferentes en un mismo plano y diálogos fuera de cámara. Todo esto hizo de *Annie Hall* una obra de gran éxito y un referente nuclear en la historia del cine. Pero adentrándonos ya en nuestro objeto de estudio, este largometraje soporta una gran carga de contenido de interés en relación a la ciudad. Sobre todo por la manera en que define un espacio utilizando la comparación con otro espacio totalmente opuesto.

El análisis dialógico es sugerente. En general ambas ciudades, Nueva York y Los Ángeles, reciben

una gran cantidad de comentarios peyorativos. Así que nos encontramos con un choque frontal, con una discusión entre dos espacios que, podríamos decir, llegan al insulto entre ambas. Destaca el hecho de que Nueva York, a pesar de ser el eje central del filme, recibe constantes críticas. Sólo es ensalzada por su más acérrimo habitante, Alvy, que tiene impregnada su personalidad de carácter neoyorquino. Hasta los desprecios hacia su ciudad le afectan de forma personal. Y es que el espacio y el personaje en la película representan una unión perfecta. Ambos no son sólo elementos complementarios, sino que simbólicamente atienden a un único referente, es decir, son lo mismo. De esta manera, Allen utiliza su personaje para definir y catalogar al espacio, un espacio que queda humanizado y que es capaz de sentir. Esto lo demuestra la secuencia final del

final, como explicábamos anteriormente (Fig. 6), en la que tras el regreso de Annie a Nueva York, la ciudad parece más cálida por los sutiles rayos de sol que iluminan la escena. No obstante, la certeza de nuestras afirmaciones la encontramos en el diálogo mismo, además en una escena que se representa dos veces y de dos maneras diferentes [1977-035, 1977-039]. Encontramos a Annie y a Alvy conversando en una terraza de un restaurante en Los Ángeles, conversación que acaba en discusión y con comentarios tan significativos como estos:

Alvy tú eres incapaz de disfrutar de la vida. Te gusta Nueva York. Eres así, eres una persona... eres como una isla dentro de ti mismo (Annie Hall, 1977).

Esta secuencia, como decíamos, se representa dos veces en el filme. No son iguales en la forma, pero sí similares en contenido. Se trata de una secuencia

que representa teatralmente la secuencia original con otros intérpretes. Otro rasgo narrativo destacable de la obra con muchas interpretaciones posibles sobre la ficción y la realidad filmica. Pero centrándonos en lo que nos ocupa, la iteración hace hincapié en complementar el diálogo de la secuencia original.

Alvy eres totalmente incapaz de disfrutar de la vida. Eres como Nueva York. Eres una isla (Annie Hall, 1977).

Queda claro con esto que, personalmente, identitariamente, Nueva York está representada en el personaje de Alvy. Un ser como una isla, es decir, aislado herméticamente del resto del mundo, muy consciente de sí mismo y de su grandeza, con carácter difícil, neurótico, romántico y gris. De hecho, el gris es la tonalidad que impera en todas las escenas de Nueva York, exceptuando el plano del reencuentro final. Alvy ha adoptado esta personalidad por el

arraigo a su ciudad, por la influencia que el espacio ha inferido sobre él durante tanto tiempo. Esto justifica nuestro argumento inicial, *Annie Hall* es el ejemplo más claro en su filmografía de su admiración a la ciudad; sin duda hablamos de un elemento que *Manhattan* no contempla.

Otro indicio de la identificación de la ciudad con el personaje de Alvy lo encontramos en una escena en la que Alvy comenta sus preocupaciones neuróticas a su íntimo amigo Rob.

El hecho de que el país no ayude a la ciudad de Nueva York es antisemitismo. (...) No hablo de política ni de economía, me refiero a la circuncisión (Annie Hall, 1977).

Allen recurre de nuevo a la metáfora como método de explicación de un factor urbano que alude tanto a la geografía neoyorquina como a su entorno social. Pero ante todo, este diálogo recae de nuevo

en identificar a su personaje con la ciudad de Nueva York. El hecho de que Woody Allen y, por ende, su personaje, Alvy, sean de procedencia judía, aclara la sentencia. Cualquier desprecio a la ciudad lo considera antisemitismo porque está dotando a la ciudad de un rasgo distintivo personal, cosa que no es real, porque en Nueva York conviven multitud de culturas y de creencias religiosas, como bien ilustra *Hannah y sus hermanas*. Por otra parte, de la lectura interpretamos que a pesar de que el diálogo suponga en principio una queja o reclamo, el trasfondo puede llegar a ser halagador, un regalo para la ciudad muy bien envuelto. Así pues, si acudimos al diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, encontramos que circuncidar significa cercenar, quitar o moderar algo. Como sinónimo podemos utilizar también escindir o cercar. Lo que hace referencia,

en el contexto, a la propia geolocalización de Manhattan, una pequeña isla cercada e independiente del resto del territorio americano. No obstante, tras entender el proceso de identificación de Alvy con el espacio, entendemos que la reflexión también alude al entorno social de la ciudad, a su personalidad. Intenta transmitir así que la cultura neoyorquina difiere notablemente del resto de ciudades. Como si fuera un lugar independiente de los Estados Unidos en el que se rigen por otras normas y que por ello encuentra enemistades. Por otra parte, si acudimos a la tradición judeocristiana en busca de la explicación o el sentido de la circuncisión, vemos que significa guardar las normas de Dios, como lo hizo Abraham con Yavé en su pacto. La Biblia cuenta que Abraham fue circuncidado a cambio de ser nombrado padre de muchedumbre de pueblos. Por tanto, si Nueva York es

una escisión física y social del territorio, toma el lugar de Abraham en el relato bíblico y sería entendida como *la ciudad de ciudades*, la madre de todas ellas, la ciudad por antonomasia. Esta es la dedicatoria más grande que Allen haya podido hacer a una ciudad durante toda su carrera. Y en esta película en concreto lo que intenta es darle la supremacía absoluta y situar su posicionamiento por encima de Los Ángeles.

Pero este no es el único ejemplo de la película que muestra la influencia del espacio en los personajes. El caso de Rob resulta también muy ilustrativo. Éste, a pesar de haberse criado en Nueva York, repudia la ciudad, refleja una personalidad completamente diferente a la de Alvy, es su oponente más claro. Lo que también es indicio de la diversidad cultural que alberga Nueva York. En cualquier

caso, Rob desea mudarse a Los Ángeles, ciudad a la que considera mucho más prolífica en el terreno laboral, ya que, como argumenta, “todos los artistas se encuentran allí” (Annie Hall, 1977). Rob, una vez asentado en Los Ángeles, declara que nunca se había sentido tan relajado. Este comentario, además de justificar el cambio psicológico del personaje, cataloga a Nueva York como una ciudad estresante. La cuestión principal es que Rob se adapta a la perfección a su nuevo entorno y para ello cambia de costumbres: conduce su propio coche, viste prendas de color blanco y se preocupa de cuidar sumamente su aspecto físico, entre otras cosas. Acciones que antes no hacía y que Alvy toma como motivo de burla, pues, como no podía ser de otra manera, el director toma partido y utiliza el poder de su personaje que, como narrador, empatiza con el espectador

para ensalzar de nuevo Nueva York y menospreciar el estilo de vida californiano.

Asimismo, la oposición entre ciudades también la representan los dos amigos. Alvy es un fiel reflejo neoyorquino, mientras que Rob lo es de Los Ángeles. Ambas ciudades quedan personificadas, pero cada una con unos valores diferentes. Por ejemplo, Rob es un nuevo californiano que se ha adaptado a esa nueva forma de vida recientemente. Provenía de otro lugar, con otras costumbres, pero Los Ángeles y su ambiente le han seducido; es infiel, por tanto, no es neoyorquino puro. Lo mismo ocurre con el personaje de Tony, el productor musical que intenta engatusar a Annie para lanzar su carrera como cantante en Los Ángeles. Tony no es de origen californiano y residió en Nueva York durante un tiempo, según declara, pero prefiere su nueva residencia. Incluso Annie,



después de todo el esfuerzo de Alvy por convertirla en neoyorquina, es víctima del encanto californiano. Los tres personajes son foráneos, no se han criado en Los Ángeles. Sin embargo, lo adoran porque la identidad urbana respecto a sus lugares de origen no era lo suficientemente fuerte. La lectura es que Los Ángeles es una ciudad sin historia, sin una verdadera cultura, sin habitantes de procedencia autóctona. Una ciudad construida por y para el espectáculo y el ocio, un lugar en el que la *cultura del simulacro* ha quedado arraigada, o más bien, lugar del que ha manado la *cultura del simulacro*. Una ciudad creada en base a una industria del entretenimiento y carente de nacimiento orgánico. En concreto, una ciudad sin identidad, lo que llamaríamos un *no lugar*. Para explicar esto con otro ejemplo, en *Delitos y faltas* encontramos un diálogo ilustrativo de

Lester –productor cinematográfico– que declara que “Hollywood es como Disneylandia” (*Delitos y faltas*, 1989). Con estos gestos Allen describe un entorno urbano con el que claramente no simpatiza. De hecho, durante las estancias de Alvy en Los Ángeles, ocurren situaciones altamente descriptivas y cómicas de cuán fuerte es el marcado carácter neoyorquino del personaje y su aversión por Los Ángeles. Son las secuencias en las que vemos cómo por estar fuera de su entorno habitual, le surge un malestar físico-psicosomático [1977-025, 1977-026]. Un suceso verdaderamente significativo que nos ayuda a entender cómo la ciudad actúa sobre el personaje de manera activa, cumpliendo así una función actancial como sujeto de la acción. La ciudad, por sí misma, desencadena acciones, se convierte en un personaje como tal y deja de ser un escenario contextual. Los

Ángeles reivindica así un papel protagonista en la obra y la vemos actuar de nuevo activamente cuando Alvy, en su segundo viaje a Los Ángeles, conduce un coche alquilado para desplazarse por la ciudad (Fig. 8). Alvy, al que siempre vemos caminando por Manhattan, no tiene más remedio que adoptar unas normas de actuación con el fin de la supervivencia en



Fig. 8. *Annie Hall*.

el nuevo hábitat; como el diálogo menciona, “parece un milagro” (Annie Hall, 1977). Pero ¿no dice el refrán que *allá donde fueres, haz lo que vieres*?

Las comparaciones entre ambas ciudades también son visibles mediante el *espacio filmico*. La escenografía cambia completamente dependiendo de la ciudad en la que esté rodada la secuencia, por lo que configuración del discurso filmico en torno al espacio narrativo resulta impecable. Percibimos Nueva York en todo momento oculto por una capa grisácea, planos sin apenas aire libre que producen sensación de agobio, imágenes en las que nunca no se ve el cielo, que parece cubierto por los altísimos edificios que conforman su paisaje (Fig. 9). Estas imágenes distan formalmente de las compuestas en Los Ángeles, donde predomina la sensación de aire libre por la amplitud espacial de las avenidas y del paisaje. Es

## *La red urbana de Woody Allen*

un ambiente soleado, con grandes zonas ajardinadas y con viviendas de construcción horizontal que dejan alzar la vista hacia el cielo (Fig. 10). El espacio vital de los personajes es completamente diferente en cada ciudad, por lo que se hace comprensible el cambio actitudinal de los mismos dependiendo del lugar que ocupen.



Fig. 9. *Annie Hall*.

Por otra parte, Allen no se rinde en su intento de ensalzar Nueva York y, como decíamos, su personaje en *Annie Hall* es completamente intransigente. Cualquiera que lo quiera a él, tiene que amar Nueva York, vivirla y entenderla tal y como él la siente. Por eso su empeño en reeducar a Annie constantemente: sus citas son clases magistrales de cultura y hábitos



Fig. 10. *Annie Hall*.

neoyorquinos. Incluso las consultas de psicoanálisis que Alvy paga para Annie las consideramos como una terquedad del muchacho por transmitirla la verdadera esencia de Manhattan. Annie, muy dócil, atiende a las enseñanzas, pero no es alumna aplicada. Sin embargo, a pesar de las reticencias, después de un divertido romance con la ciudad de Los Ángeles, restablece su vida en Nueva York, para satisfacción de Alvy.

*Annie Hall* no es la única película que confronta a las dos ciudades, aunque sí la que lo hace de manera más evidente. *Delitos y faltas*, como hemos comprobado, y *Un final Made in Hollywood* también reflejan esta competencia. Ésta última guarda grandes similitudes con *Annie Hall* en algunos aspectos. Su trama de por sí ya es determinante: una productora de Hollywood busca director de

cine neoyorquino que dirija el guión de una película titulada *La ciudad que nunca duerme*. Así se ha referido Allen en varias ocasiones en su filmografía a Nueva York y, finalmente, su máxima toma formade película, aunque sólo sea en la ficción filmica. Un final *Made in Hollywood* recurre de nuevo a una relación amorosa fallida con la ciudad como justificación. Val, el personaje de Allen, agrio y gris director de cine neoyorquino, pierde a su mujer, que ha encontrado un nuevo amante californiano. Desde entonces parece que su carrera cinematográfica ha caído en picado, pero su exmujer, encargada del proyecto, confía en él el rodaje.

¿Quién dirigiría mejor esto? Lleva las calles de Nueva York en las venas (*Un final Made in Hollywood*, 2002).

De nuevo, el personaje de Allen es identificado con la ciudad de Nueva York y así lo consolida:

## *La red urbana de Woody Allen*

(El guión) tiene un claro potencial, en fin, que tiene el auténtico sabor de Manhattan (...) Yo puedo hacer de este guión una sinfonía, esto es Nueva York, son sus clubs nocturnos, son sus rascacielos... (Un final Made in Hollywood, 2002).

Resulta paradójico que el personaje finalmente acepte realizar una película de Hollywood. Woody Allen siempre se ha manifestado contrario al sistema hollywoodiense de producción cinematográfica y con esta película lo deja de manifiesto con su habitual uso del humor. El filme aclara cuál es la diferencia entre la industria cinematográfica de Nueva York y la de Los Ángeles. Junto a unos productores hollywoodienses que establecen un plan estratégico del proyecto, contemplan la promoción y, ante todo, calculan el retorno económico de la inversión, vemos a un director neoyorquino que apenas entiende de lo

que están hablando. Un personaje ajeno a esa cultura comercial que se refugia en su obra de arte. Una crítica sagaz hacia la industria de Hollywood, comerciante por excelencia de productos culturales. A través del humor se manifiesta contrario a ese entramado y reivindica la dimensión artística de su cine de estilo neoyorquino e influencia europea. Superpone de esta manera la autenticidad del cine de Nueva York respecto a las producciones comerciales de Hollywood. Dos formas de hacer cine y, por supuesto, una mejor que la otra; la suya. Una hipocresía por su parte porque su producción está también sometida a estrategias promocionales para conseguir recaudación, más aun después de su periplo europeo en el que ha explotado la ciudad como reclamo de audiencia. Finalmente, son dos formas de trabajar que buscan el mismo objetivo.

Ahora bien, de nuevo dos ciudades enfrentadas y de nuevo dos caracteres opuestos como representantes de las mismas. Hal contra Val. Los Ángeles contra Nueva York.

No me lo puedo quitar de la cabeza, que me dejaras por un tío que es todo lo contrario de lo que soy yo (...) Todo iba bien contigo hasta que un día empecé a perder público. Entonces me plantas y te mudas a Beverly Hills con la piscina. Odiabas California, los dos la odiábamos, odiabas viajar adonde fuera en coche y yo odiaba viajar en terremoto (Un final Made in Hollywood, 2002).

El patrón se repite. Dos personajes opuestos, con una identidad urbana opuesta, y entre ambos, una mujer voluble que tras reencontrarse con Nueva York regresa a los brazos de Val. La balanza se inclina de nuevo hacia la ciudad de los rascacielos, de ahí el *happy end* típico hollywoodiense. Una burla,

por tanto, el título de la película que se mofa de los clichés reconocibles en las películas de Hollywood, aunque los clichés también sean constantes en la obra de Allen, como estamos comprobando. No obstante, el final feliz incluye otro núcleo urbano que comienza a ser de gran inquietud para Allen: París. La pareja soñaba con vivir juntos allí, y este deseo acaba siendo una realidad a modo de regalo de reconciliación. Introduce pues, una nueva ciudad en su filmografía que es objeto de nuestro interés, aunque, de momento, sólo sea de manera aspiracional por no ser aún localización de rodaje.

### 4.3.3. El romance entre Nueva York y París

“Es el sueño de mi vida, vivir juntos en París, no sabes lo emocionado que estoy” (Un final Made in Hollywood, 2002) .

Se valora así París en los diálogos de *Un final Made in Hollywood*, como la ciudad soñada y del amor. Un relato también muy asumido por el cine americano en general del que consigue bufonearse sutilmente y, a la vez, continúa nutriendo el sueño del americano en París. Nos parecen interesante las reflexiones que hace la película en torno a la ciudad, aunque no sea localización de rodaje en esta ocasión. Aparte de considerarla una ciudad de ensueño, habla de ella como un punto de referencia en Europa. En la secuencia en la que Al, su agente, le comunica a Val el éxito de su película en Francia, los diálogos se

deshacen en halagos hacia Ciudad de la Luz y los franceses.

La película, tu película, los franceses han visto tu película en París y dicen que es la mejor película americana en 50 años. Te están aclamando como un gran artista, un gran genio, y ya sabes que Francia marca la pauta de toda Europa. Ya tengo ofertas para que hagas una película en París, una historia de amor en París, París, Francia, donde hablan francés ¿sabes? Es como Nueva York (Un final Made in Hollywood, 2002).

Se equipara París con Nueva York directamente. Se les da aparentemente un mismo valor a las dos. Ambas son reconocidas como puntos de referencia nucleares en su ámbito territorial. No obstante, esta secuencia tiene un doble sentido. La película

que el protagonista ha filmado durante un episodio de ceguera, es un absoluto caos. Pero este punto distintivo, excéntrico y casi experimental del filme es lo que ha cautivado a los franceses. Mordaz Allen en esta ocasión, que deja a los parisinos como amantes de no se sabe muy bien qué tipo de arte totalmente incomprensible.

Es increíble, porque aquí soy una patata, pero allí soy un genio. Gracias a Dios que existen los franceses (Un final Made in Hollywood, 2002).

Dudoso reconocimiento el de Allen hacia el cine francés y dudosa también su percepción sobre París que, a nuestros ojos, no queda muy bien parada. Lo que parece ser un elogio hacia Europa, donde tradicionalmente su cine ha sido más popular y aclamado que en los EEUU, se puede considerar también una mofa al sugerir que cualquier película

que se salga de lo estrictamente convencional puede triunfar en París, y es más, que gracias a la influencia parisina en el resto del continente se podrá expandir el éxito fácilmente por Europa.

El elogio inicial no resulta ahora tan sincero, lo que es comprensible porque con esta dualidad consigue consolidar de nuevo a Nueva York como la ciudad de referencia y núcleo principal de su red urbana. París recae y no pasa de promulgar el extendido estereotipo de ciudad del amor donde los sueños se hacen realidad. Sin embargo, el mérito de París es que ha conseguido posicionarse sutilmente en la red urbana de Woody Allen. Con un ejemplo similar plasma París en el filme *Todos dicen I love you*. Joe, personaje encarnado por Woody Allen, es un escritor de éxito un tanto dudoso en Estados Unidos, en cambio, según dice, en París es un genio:



Verá, en los Estado Unidos me consideran polémico, pero en París entienden mucho de literatura, allí reconocieron enseguida al genio de Poe y Faulkner y... el mio (Todos dicen I love you, 1996).

Joe es de origen neoyorquino, pero durante los últimos años se ha asentado en París. Durante los veranos disfruta de la visita de su hija, que vive en Nueva York con su exmujer. Pero el destino elegido esta vez para pasar las vacaciones es Venecia, porque según advierte Djuna, su hija: “creo que aún quería deshacerse del recuerdo de Giselle abandonándolo” (Todos dicen I love you, 1996). Dos ciudades más, por tanto, que se consolidan como escenario. París, la ciudad del amor, y Venecia, cuya descripción toma un matiz parecido. No obstante, Joe insiste en realizar su sueño americano de vivir en París con la mujer que ama. Así describe sus deseos en una de

las conversaciones con Von, la mujer de la que se ha encaprichado y con la que intenta mantener un idílico romance veneciano que culmine con una relación estable en París:

Soy un hombre sencillo. Mis planes son, no sé, vivir en París, a lo mejor enamorarme y dar largos paseos bajo la lluvia; escuchar música como, quizá, la cuarta de Mahler (Todos dicen I love you, 1996).

Pero esta declaración esconde tras de sí algo de engaño, pues en realidad no son sus verdaderos sueños, sino los sueños de Von, de quien casualmente Djuna conoce secretos e intimidades. Así, ha empujado a su padre a crear una versión de sí mismo que encarne los deseos de Von con el fin de provocar la afinidad entre ambos. Es decir, han creado un relato de la relación soñada y, finalmente, la enmarcan en París, en el nuevo apartamento que Joe alquila para

mudarse allí con su nueva conquista, Von. Es una relación manada de la mentira, de la manipulación sentimental y de la aspiración hacia una vida de ensueño. Vida que por estar basada en un ideal, no funciona.

Siempre, siempre he tenido ese sueño, de que un día encontraría al hombre perfecto y él colmaría mis sueños y yo tendría una vida perfecta. Y ese sueño que, creo que más o menos formaba parte de la insatisfacción que sentía con Greg y con mi vida. Y entonces llegaste tú y parecías conocer todos mis secretos más íntimos... Dicho de otro modo, he visto mi sueño convertido en realidad y ese sueño ya no me tortura, ya puedo hacerle frente (Todos dicen I love you, 1996).

Nos dice esta secuencia que París, en efecto, mantiene el estereotipo claro de la ciudad del amor, ese amor idealizado, eternamente romántico e

inalcanzable. A colación una sentencia del filme *Vicky Cristina Barcelona* así lo atestigua: “solamente el amor inalcanzable es romántico” (Vicky Cristina Barcelona, 2008), palabras que resumen a la perfección la situación retratada en *Todos dicen I love you*. Las relaciones amorosas de Joe fracasan y presentimos que siempre es por la misma razón, por idealizar una ciudad a la que se ha mudado en busca de un amor eterno y que, como tal, no es capaz de alcanzar. Parece así la ciudad del desamor. Pero al halo de romanticismo que recubre París en este filme es lo que verdaderamente la dictamina como la ciudad del amor, pues los idilios surgidos allí son a causa del propio entorno. Un ambiente proclive al amor fugaz que nace y muere en París. Lo que la catapulta, asimismo, como la ciudad de los sueños, donde éstos se hacen realidad, a pesar de la fugacidad.

Por otra parte, es la primera vez que vemos al personaje de Woody Allen como habitante de una ciudad que no es Nueva York. Y vivir en París supone para el personaje una maldición que le persigue en su vida sentimental porque, como hemos visto, sus relaciones no son más que pequeños romances contextualizados en un determinado espacio que tiene



Fig. 11. *Todos dicen I love you*

idealizado. De hecho, durante un paseo parisino con su exmujer, con la que guarda una verdadera y sincera relación de amistad, vuelve a surgir una atracción entre ellos, pues el lugar y el ambiente de romanticismo actúa sobre los personajes [1996-026] (Fig. 11). Este es otro claro ejemplo de cómo una ciudad modifica la conducta de un personaje haciéndole vivir nuevas experiencias. Resulta, entonces, que París toma una funcionalidad activa en la relato manejando a los personajes a su antojo y haciéndoles vivir el sueño anhelado. Un sueño que se infunde en una idea falsa de realidad. Juega así esta película con la realidad y la ficción para describir la identidad parisina, generada a través de una relato similar al que él mismo ha creado. El director exime la responsabilidad de definir París de una manera real y recae en el estereotipo,

lo que presumiblemente hace por el propio desconocimiento de la cultura parisina. En este aspecto, se contraponen París y Nueva York y se configura esta última como una ciudad de experiencias reales, una ciudad vital en la que no hace falta generar ficción para conseguir lo deseado. Es el lugar que ha sido testigo de su verdadero amor, el real, el no romántico. Ese amor que le dio como fruto una hija a la que adora. Algo igualmente paradójico, puesto que Woody Allen en sus obras transmite una Nueva York sumamente idealizada. Imagen que queda retenida en el imaginario colectivo en forma de relato.

Woody Allen culmina el retrato parisino en una de sus obras más populares de la última década: *Medianoche en París*. En este caso no la relaciona con Nueva York, sino que hace algunas menciones

breves hacia Malibú, ciudad californiana próxima a Los Ángeles, y hacia Beverly Hills, también zona de Los Ángeles. En esta película imperan las escenas nocturnas. Allen nos muestra la noche parisina y sus locales más representativos a lo largo de la historia. Pero no nos equivoquemos, no se trata de enseñar únicamente el ambiente festivo de la ciudad



Fig. 12. *Medianoche en París*.

## *La red urbana de Woody Allen*

(Fig. 12). En realidad la noche simboliza el sueño y esta es la interpretación principal que extraemos del contexto: París es la ciudad de los sueños. Tras el preámbulo en escenarios parisinos hemos visto cómo el estereotipo era este y, por fin, al protagonista de *Medianoche en París* le hace vivir un sueño real. Un sueño que le hace renunciar a su actual situación acomodada en California por vivir el resto de sus días en un pequeño y bohemio apartamento de París.

Te diré una cosa, mandaría a la porra en un santiamén la casa de Beverly Hills, la piscina y todo lo demás (Medianoche en París, 2011).

Yo propongo una pequeña buhardilla en París con tragaluz (Medianoche en París, 2011).

La última secuencia del filme es representativa en este sentido por la localización en la que está rodada, el puente de Alejandro III de París. Gil,

el protagonista, tras haber roto la relación con su prometida y decidir asentarse en París, pasea pensativo y se detiene en el puente. Puente que acaba atravesando en compañía de una parisina y que simboliza el cambio de rumbo hacia una nueva etapa de su vida (Fig. 13). Un signo que ilustra también la nueva etapa filmográfica de Woody Allen.



Fig. 13. *Medianoche en París*.

#### 4.3.4. Un paseo londinense

Woody Allen apuntó por primera vez hacia Londres en *Manhattan*. No la utilizó como escenario de rodaje, pero sí que la mencionó con grandes elogios. Es más, el vínculo entre ambas ciudades lo trazó Tracy, la joven amante de Isaac que abandona Nueva York para estudiar interpretación en Londres.

Tienes que ir, será estupendo, ya lo verás. Lo pasarás muy bien en Londres, es una gran ciudad y tú una maravillosa actriz y es un lugar sensacional para estudiar. Tú vas a ser la atracción de la ciudad. Te divertirás mucho, ya lo verás. No debes perder esa oportunidad (Manhattan, 1979).

Aparece así como ciudad de oportunidades para los artistas, como un centro que acoge la escena teatral del mismo modo que lo hace Broadway. Y

donde la joven destacará por su sugerente identidad neoyorquina que la hará única en Londres; ella será el centro de atención. Por su parte, Isaac secunda su negativa a trasladarse con ella de modo jocoso:

Oye, yo no puedo ir a Londres a estudiar, sobre todo Shakespeare, no me sientan bien los leotardos ni cosas por el estilo (Manhattan, 1979).

Una de cal y otra de arena porque esta intervención de Isaac denota cierta hostilidad hacia la distinguida, estirada y anticuada sociedad londinense a la que retrata en *Match Point* y en *Scoop*. De hecho, los personajes que interpreta Woody Allen se deshacen en halagos hacia Londres, pero admiten que nunca podrían vivir en ella.

¿Si podría vivir en Londres? No, y me encanta Londres, no creas, me encanta Londres, pero, no sé... aparte del problema del lenguaje, no soporto el tráfico, porque, ya sabes, van por el lado erróneo y yo, yo... cada vez que cojo un coche aquí estoy convencido de que moriré en un accidente (Scoop, 2006).

Utiliza la ironía en sus alocuciones para suavizar un mensaje crítico hacia una sociedad a la que considera el mundo al revés. Conducir por el lado izquierdo es el ejemplo más gráfico y lo califica como erróneo, pues en pocos países se hace (Fig. 14). Indica esta crítica la tozudez de la sociedad británica que sienta sus normas de una manera siempre diferente. Londres queda sellada así como *la distinción*. Lo mismo interpretamos de su comentario sobre el lenguaje. Neoyorquinos y londinenses hablan la misma lengua, aunque con matices diferenciadores. Si al final el

inglés es una de las lenguas más habladas del mundo ¿cómo es posible que Reino Unido, que representa una minoría del total de angloparlantes, mantenga la potestad sobre dicha lengua? La opinión personal de Woody Allen es de oposición hacia Londres y, en general, hacia la sociedad británica. Aunque no por ello deje de destacarel alto interés cultural de la urbe.



Fig. 14. *Scoop*.

### 4.3.5. El desengaño neoyorquino

Retomamos la estela que *Annie Hall* ha dejado de Nueva York para compararla con la semilla de otras dos películas escenificadas en el mismo espacio: *Todo lo demás* y *Si la cosa funciona*. Nos resulta significativo el hecho de que *Annie Hall*, su primera película urbana, rodada en lo que consideramos los inicios de su carrera, muestre una imagen tan sumamente positiva de la ciudad de Nueva York y que, por el contrario, en las últimas películas que ha rodado allí su visión de ella es mucho más pesimista. Se hace así patente en su propia filmografía cómo el escenario neoyorquino ha agotado las posibilidades cinematográficas de Allen, que inmediatamente después de rodar *Todo lo demás*, comenzó su andadura por Europa.

*Annie Hall* y *Todo lo demás* son películas sumamente opuestas. En la primera el personaje de Woody Allen actúa como agente socializador neoyorquino e infunde cierto odio hacia Los Ángeles. Pero en la segunda, el mismo Woody Allen en su papel impele a su protegido a abandonar Nueva York y deshacerse de su arraigado carácter neoyorquino. Los diálogos de varias conversaciones lo ponen de manifiesto.

No, no insistas. No quiero vivir en una ciudad (Los Ángeles) en la que la única ventaja cultural es que se puede girar a la derecha con el semáforo en rojo (*Annie Hall*, 1977).

¿Por qué? ¿Qué quieres, vivir aquí (Los Ángeles) todo el año? Es como vivir en Disneylandia (*Annie Hall*, 1977).



Como vemos, su rol cambia considerablemente en esta otra conversación:

Tengo un conocido allí en California que produce y hace programas cómicos para televisión y sé que buscan equipos de guionistas y si les digo que tú y yo formamos equipo creo que nos contratarían (...) En California sí, porque todo se cocina allí, no aquí, todo allí (...) Te estoy hablando de una ruptura total, la mía con el comité de educación y la tuya con todos, con ese pescadero ambulante, ese traperero que tienes, y con tu psiquiatra y con esa nenita que te da tan mala vida (Todo lo demás, 2003).

El Alvy de *Annie Hall* es un personaje alienador que odia Los Ángeles y pretende que todos queden seducidos de la esencia neoyorquina. Y el Dobel de *Todo lo demás* toma una función contraria en el relato, un personaje que procura

la distanciación hacia dicho entorno. Es posiblemente el acercamiento más simbólico de Woody Allen hacia Hollywood. Un indicio del camino que su carrera tomará a partir de este momento en el que ha visto que su cine ha perdido la audiencia que le procura una sostenibilidad creativa. Por tanto, simboliza un preludio de lo que es una nueva etapa filmográfica basada en el cine comercial al más puro estilo hollywoodiense con la ciudad como reclamo. Supone, por tanto, un abandono de su cine de autor. Allen se concienza así del giro que supondrá el cambio repentino de localización. Pensamos que con esta película digiere ese pequeño rencor hacia la ciudad que le llevó a la cima de su éxito y que paulatinamente ha descendido en interés. Entendemos que la ciudad de Nueva York ha sido para Allen un producto en sí mismo con un

ciclo de vida comercial terminado. Nos encontramos, pues, ante una cosificación de la urbe como modelo de sostenibilidad industrial cinematográfica, lo que avala el sistema del *space system*.

Por otra parte, Allen justifica su nueva etapa cinematográfica en Europa volviendo a Nueva York, con una película de título muy significativo: *Si la cosa funciona*. La rodó tras realizar la trilogía londinense y se sitúa en un nuevo escenario de Nueva York que apenas había retratado, Green Village y Chinatown. Boris, el protagonista –esta vez no interpretado por Woody Allen, aunque el papel le encaja a la perfección– es un individuo maniático, quisquilloso, quejica y pesimista con el que resulta imposible empatizar. Se regocija en negativizar todo su entorno, lo que incluye, por supuesto, Nueva York. Mientras, el resto de personajes,

mayoritariamente foráneos, se asientan en la ciudad y disfrutan de su nueva vida neoyorquina, de ese cuento que Allen durante tantas películas ha forjado. Representa la visión negativa del autor sobre su ciudad, de la que se ha llevado un gran desengaño, una ciudad a la que todos adoran, gracias en parte a los relatos que él mismo ha construido, y de la que ahora se siente desterrado. Ya no reconoce Nueva York, ha dejado de idealizarla, por eso pensamos que situar esta película fuera del Upper East Side es una forma de canalizar su despecho. No obstante, el propio título aclara que ha asumido esta situación. Porque por qué no rodar en otro escenario *Si la cosa funciona*. Al fin y al cabo, ha conseguido su objetivo, seguir dirigiendo películas. Y además lo ha hecho con un nuevo sistema de producción que le ha dado muy

buenos resultados en taquilla. En un comentario del largometraje que ilustra esta idea, Boris le comenta a Melody:

Toda mi vida la he pasado en Nueva York, nunca quise ir a la tumba de Grant, ahora sé por qué (Si la cosa funciona, 2009).

La tumba de Grant es un monumento de la ciudad que visitan Boris y Melody en el transcurso de la película (Fig. 15). Allen pone en evidencia su malestar con este comentario, se queja de que tras haber dedicado su vida y obra a Nueva York, ésta acabe con él. La tumba simboliza la muerte, el final de una etapa. Nunca pensó que llegaría el momento de abandonar Nueva York, pero el ir a visitar la tumba de Grant es un acto de aceptación de su nueva situación profesional. Lejos quedan ya aquellas palabras de Yale en *Manhattan*:

¿Y qué sería de Isaac? No podemos abandonarlo ¿sabes? Él es incapaz de funcionar en otro sitio que no fuera Nueva York (Manhattan, 1979).

Pensamos que este mensaje habría sido muy evidente si Allen hubiera protagonizado el filme. Delegar el personaje de Boris a otro actor suaviza el mensaje de rencor y lo cubre de ironía. Consideramos que esta película marca el punto y final de una etapa. Tras el rodaje de *Si la cosa funciona* vuelve a Europa a trabajar y, de momento, no hay noticias de nuevos proyectos en Nueva York.



Fig. 15. *Si la cosa funciona.*

### 4.3.6. De la Nueva York estructural a la Barcelona coyuntural

Desde el desengaño del director la imagen que proyecta de Nueva York varía sustancialmente. La película localizada en Barcelona lo demuestra. Las pocas escenas de *Vicky Cristina Barcelona* filmadas en Nueva York toman una localización clave, el



Fig. 16. *Vicky Cristina Barcelona*.

puerto de la ciudad (Fig. 16). Un lugar destinado al intercambio, de llegada o de partida, un *no lugar* con significación propia en el relato. Históricamente fue el principal puerto de entrada de inmigrantes a la ciudad y resulta paradójico que sea el lugar desde el que Allen se despide de Nueva York, pues son las últimas escenas de la ciudad en su filmografía a día de hoy. Resulta que el principal centro de acogida del país lo destierra. Muestra así su pesadumbre por tener que partir de su lugar natal, por no poder ya trabajar en él como ha hecho durante tanto tiempo. Mientras las multitudes llegan a Nueva York, él parte rumbo a Europa, esta vez concretamente a Barcelona. Allí crea una historia que nos desvela su propia inquietud mediante

los dos personajes femeninos. Vicky, aferrada a su lugar de origen y a su vida estructurada, y Cristina, neoyorquina inconformista que busca consuelo existencialista en cualquier rincón del mundo. ¿No engloban estos dos caracteres la propia disyuntiva a la que ha tenido que enfrentarse el director?

Más allá del homenaje a Barcelona y de la influencia que la ciudad ejerce sobre los personajes haciéndoles vivir un verano un tanto extraño, *Vicky Cristina Barcelona* encierra un mensaje de recelo. La aventura de Vicky con Juan Antonio simboliza el escaqueo de Allen por Europa. Continente de grandes, bellas y románticas ciudades, rico en cultura, arte y tradición, y libre de complejos. En otras palabras, seductor. Entorno que también envuelve y desestabiliza la voluble mente de Cristina. No obstante, ambas llegan a la misma conclusión: no es

eso lo que realmente desean. Barcelona les procura una satisfacción fugaz, pero no equilibrio físico ni emocional, más bien todo lo contrario. Ellas pueden regresar a Nueva York y continuar con sus respectivas vidas. Pero ¿puede Allen regresar? Retomamos una frase de *Annie Hall* como respuesta:

Uno siempre está intentando que las cosas salgan perfectas en el arte porque conseguirlo en la vida es realmente difícil (Annie Hall, 1977).

### 4.3.7. El delirio romano

El escenario romano cierra el ciclo filmográfico de Woody Allen en torno a la ciudad. Esta vez el espacio neoyorquino no roba ningún protagonismo, aunque sí sus habitantes que se desplazan hasta Roma. La línea Nueva York - Roma queda ya un poco desdibujada. La película resulta tan caótica como el trazado romano, quizá de esta similitud la configuración del discurso. Con cuatro historias independientes que nada tienen entre sí, nos centraremos en las historias cuyos personajes tienen origen norteamericano. Por cierto, Woody Allen retoma su faceta de actor tras varios largometrajes y lo hace para marcar la diferencia entre romanos y neoyorquinos. Encarna el personaje de Jerry, padre de Hayley, joven que ha ido a pasar

el verano a Roma y, como ya es recurrente en el cine americano y en la filmografía de Allen, establece una relación sentimental con un italiano. Las diferencias entre Jerry y Michelangelo, el novio de Hayley, son notables desde un inicio. Ambos personajes reflejan personalidades propias de cada localización. Michelangelo, muy guardián de su cultura y de los asuntos sociales, choca frontalmente con un Jerry que intenta hacer de su padre un producto de masas, una gran estrella de la ópera. Jerry escucha el potencial de la voz del sepulturero e intenta llevarle al éxito y a recorrer el mundo con un espectáculo que ha preparado para él. No obstante, el romano, a pesar de ser alabado por la crítica, renuncia al éxito y, consecuentemente, a la comercialización de su arte.

Habla Allen en esta ocasión de ese gran potencial que hay en Roma en el terreno artístico y que no deslumbra por la propia dejadez o escaso sentido comercial. Lo que también interpretamos como un modo de proteccionismo de la cultura autóctona.

Asimismo, la historia de John, reconocido arquitecto americano por el diseño de centros comerciales y por sus artículos en *The New York Times*, en cierta medida recoge la misma idea que la historia anterior. John, californiano que disfruta de unas vacaciones en Roma, rehúye de ser el típico turista que visita las ruinas y prefiere dedicar su tiempo a pasear por las calles. Él ya conoce la ciudad, vivió en Roma de joven.

Esas viejas ruinas me deprimen, me producen *ozymandias melancholia*, además ya lo vi todo cuando vivía aquí (A Roma con amor, 2012).

Ahora John se dedica a caminar recordando tiempos pasados y en su camino se cruza con Jack, estudiante de arquitectura que le ha reconocido. A través del joven, John revive su experiencia romana, de ahí la expresión *ozymandias melancholia*<sup>86</sup>, del recuerdo. Recuerdo de lo grande que un día pudo ser, de su gran proyección profesional, de sus grandísimas expectativas laborales que, sin embargo, le han llevado a ser conocido por el diseño de centros comerciales, algo que por el contexto entendemos que no era lo que pretendía hacer. Según dice: “hay mucha pasta en los centros comerciales” (A Roma con amor, 2012). A lo que

---

<sup>86</sup> Encontramos este término por primera vez en la filmografía de Allen en su película *Recuerdos (Stardust Memories)* de 1980. Para la comprensión e interpretación del significado hemos tenido que recurrir a ella, aunque no forme parte de la muestra de estudio por no ser una película relevante para el estudio urbano.



Jack le replica: “te vendiste” (A Roma con amor, 2012). Así es, así se siente John, como la ciudad de Roma, grande en su origen, ruina en la actualidad. Como americano, John se ha vendido al estilo de Hollywood, al contrario que Giancarlo, que renuncia a ser cantante de ópera para continuar con su sencilla vida como sepulturero. Una parte de Woody Allen se ve también encarnadoa en el personaje de John, que ha desvirtuado su trayectoria profesional en busca del éxito. Por tanto, intuimos que el verdadero sentimiento de *ozymandias melancholia* lo porta el director del filme. Encontramos su propia explicación al término en una película que no forma parte de nuestro estudio pero que ilustra bastante bien el sentido que toma el texto:

Yo le traté, era un paciente complicado, veía la realidad con excesiva claridad, todo un mecanismo de repulsa.

Falló a la hora de atacar las terribles verdades de la existencia y, al final, su incapacidad para apartar los horribles hechos propios de la estancia en este mundo, convirtió su vida en algo sin sentido. O como dijo un gran productor de Hollywood, demasiado realismo no es lo que la gente quiere. Sandy Bates sufrió una depresión común a muchos artistas de mediana edad. En mi último artículo para el *Psychoanalytic Journal* lo llamé *ozymandius melancholia* (Recuerdos, 1980).

La interpretación de este pasaje encierra dentro de sí un sentimiento de fugacidad, de cómo el paso del tiempo al final acaba con todo. El tiempo hace mella en la existencia y al final la grandeza no significa nada más que ruina. Algo que si extrapolamos a la situación profesional de Woody Allen, pensamos que expresa un sentimiento melancólico por el giro que ha dado

su carrera. La experiencia del director está encarnada, pues, en ambos personajes: Jerry, neoyorquino, y John, californiano. Así entendemos la postura de Allen en la actualidad, el modo en el que un neoyorquino se ha dedicado a la *fabricación* de películas con un sistema de producción similar al que utilizan en Hollywood. En otras palabras, ha terminado su carrera como John, construyendo centros comerciales en lugar de obras de arte.

Por otra parte, encontramos otra explicación ilustrativa de la expresión que aparece en el texto. *Ozymandias* es un pseudónimo que utilizaba Ramses II, a quien el poeta Percy Bysshe Shelley dedicó un soneto al ver su escultura en el *British Museum*. La traducción del poema es la siguiente:

*Conocí a un viajero de una tierra antigua  
que dijo: «dos enormes piernas pétreas, sin su tronco  
se yerguen en el desierto. A su lado, en la arena,  
semihundido, yace un rostro hecho pedazos, cuyo ceño  
y mueca en la boca, y desdén de frío dominio,  
cuentan que su escultor comprendió bien esas pasiones  
las cuales aún sobreviven, grabadas en estos inertes objetos,  
a la mano que se mofó de ellas y al corazón que las alimentó.  
Y en el pedestal se leen estas palabras:  
"Mi nombre es Ozymandias, rey de reyes:  
¡Contemplad mis obras, oh poderosos, y desesperad!"  
No queda nada a su lado. Alrededor de las ruinas  
de ese colosal naufragio, infinitas y desnudas  
se extienden, a lo lejos, las solitarias y llanas arenas».*

Recoge la idea de la escultura de Ramses II, realizada como un símbolo de poder del que, sin embargo, de aquella grandeza ahora no queda más que arena en el desierto. Lo mismo ocurre con la ciudad de Roma, el origen de la civilización occidental hecho ruinas. Muy simbólica la apreciación de Allen respecto a este soneto, que explica cómo la decadencia ha caído sobre occidente. Decadencia que también podemos entender como una autocrítica hacia su propia filmografía, que sobrevive gracias a la comercialización del espacio urbano. Allen se resiste a que su obra, con el paso del tiempo, no sea más que una ruina. Y esto ha provocado que su cine sea de carácter comercial, rumbo que arrolla con todo y que es lo que ha llevado a la decadencia a la civilización occidental. El personaje de Jerry representa esta tendencia, que se empeña en crear de Giancarlo una

gran estrella de la ópera. Cosa que no consigue por negativa expresa del italiano que prefiere mantener su integridad intacta. Una enseñanza para Allen la decisión de este personaje, todo un gesto de humildad que él mismo no ha sabido realizar en su vida profesional.

Otra de las conclusiones que podemos extraer del filme es el lugar que ocupa Nueva York en la historia. Queda claro en los personajes de origen estadounidense, Jerry y John, su tendencia a hacer del arte un producto de consumo. Esto representa la verdadera decadencia de la civilización occidental que, en cierta manera, proviene del proceso de *globalización*. Y, a colación, el soneto de Percy Bysshe Shelley se presta a otras interpretaciones en cuanto a la propia ciudad de Nueva York. Anteriormente, una de las conclusiones que extraíamos de un

diálogo de *Annie Hall* era que Nueva York aparecía considerada como la ciudad de ciudades al ser equiparada a la figura bíblica de Abraham. Ahora bien, de la lectura de este último filme y su relación con el poema podemos equiparar la figura de *Ozymandias* a Nueva York. Así, quedaría enmarcada en la filmografía del director como la ciudad que fue el sello distintivo de su obra y de la cual ahora, sin embargo, no queda rastro en su último filme. Es, pues, una ciudad en ruinas, arena en el desierto. Un adiós simbólico de Allen a la ciudad de los rascacielos.

## 4.4. Construcción narrativa y dialógica del espacio

A continuación hablaremos de los resultados analíticos en torno a la diegésis. El análisis ha consistido en el estudio de las acciones eminentemente urbanas y de los diálogos o comentarios calificativos del espacio. Hemos encontrado en esta doble metodología el complemento perfecto ya que los dos se apoyan mutuamente para enriquecer el contenido diegético. En la medida de lo posible hemos intentado mantenernos al margen de los aspectos puramente discursivos. Resulta difícil por la interconexión global de ambos aspectos en el relato fílmico, pero creemos necesaria realizar esta distinción formal entre el *espacio diegético* y el *espacio fílmico* para concretar su alcance y tratamiento específico en la obra de Allen.

Ahora bien, tanto los diálogos como los sucesos de los largometrajes esbozarán una imagen conceptual de la ciudad<sup>87</sup>, que es lo buscamos sonsacar en este momento del análisis. Aunque, obviamente, será una imagen filtrada, una visión propia de cómo el director entienda la urbe, el modo en el que quiere mostrarla al resto del mundo. Al hablar de comentarios nos referimos a las secuencias que hemos determinado como dialogadas. Éstas esconden gran riqueza descriptiva y valorativa sobre el entorno urbano. A la vez estudiaremos las secuencias narradas,

---

<sup>87</sup> Las imágenes proyectadas de la ciudad también generan una imagen icónica de la misma. Sin embargo, abordaremos la dimensión discursiva del espacio narrativo en un apartado más específico, en el que conoceremos los recursos técnicos que utiliza Woody Allen para captar el paisaje urbano y construir el relato urbano en plenitud.

que ilustran en gran medida los comentarios vertidos, enriquecen su interpretación y suman resultados significativos de valor. Con este procedimiento

asistimos al análisis global de la diégesis respecto al espacio urbano.

#### 4.4.1. Nueva York, *la ciudad que nunca duerme*

El retrato neoyorquino en la filmografía de Woody Allen es muy amplio. La mayoría de sus películas han sido rodadas allí, lo que nos ofrece una gran cantidad de datos de calidad para lograr el objetivo de nuestra investigación. Aunque nos interesa conocer la calificación de la ciudad a nivel general, algunas de las descripciones son concretas de un determinado barrio o *cluster* urbano. Woody Allen recae en la distinción de determinadas zonas, como Brooklyn o Broadway, que despiertan también nuestro interés particular.

Ahora bien, en un repaso general a los datos de las secuencias dialogadas acerca de Nueva York nos encontramos con que en nuestro corpus de estudio tenemos un recuento total de 79 comentarios directos. Se diversifican en cuatro categorías, según el tipo de espacio al que se refieren<sup>88</sup>. Y por otra parte, de las secuencias narradas extraemos un total de 207 relaciones actanciales definitorias del entramado urbano neoyorquino. Igualmente las categorizamos

<sup>88</sup> Recordamos que, según plasmamos en el procedimiento de análisis, los tipos de espacio que podemos encontrar en la ciudad son: espacio físico, espacio sociocultural, espacio funcional y espacio urbano genérico.

## *La red urbana de Woody Allen*

según el tipo de espacio que señalan. Hay que matizar también que una única secuencia puede contener más de un suceso, por lo tanto, el número

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	22
Espacio sociocultural	22
Espacio funcional	7
Espacio urbano	28
Total comentarios	79

*La ciudad que nunca duerme* es la descripción más clara que extraemos de la filmografía de Woody Allen. Así se refiere a Nueva York en numerosas ocasiones y logra que el concepto penetre en la mente del espectador. ¿Qué nos dice esta sentencia?

de acciones no tiene por qué ser igual al número de secuencias.

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	48
Espacio sociocultural	119
Espacio funcional	35
Espacio urbano	5
Total acciones	207

Determina el carácter vital de la metrópolis, el ritmo de un espacio imparable y la libertad que procura. Además, no sólo se refiere al espacio sociocultural, generador del mayor número de interacciones, sino que alude al mismo espacio físico, que es activo de

por sí y estimula el ritmo de vida. Es, por tanto, una ciudad viva. Una ciudad que se erige como actante del relato. Una ciudad que cumple un rol activo en la historia y que actúa por sí misma o bien, hace actuar de una determinada manera a los personajes. Una *ciudad-personaje* que interactúa y solicita su protagonismo. Conclusiones que extraemos en varios fragmentos de los textos fílmicos analizados, aunque debemos advertir que son minoritarios. Por ejemplo, un flashback de *Annie Hall* [1977-008] nos acerca a los problemas sexuales de Alvy con su exmujer. Mientras mantienen relaciones de madrugada en su apartamento, ella pierde la concentración por los ruidos de sirena policial provenientes de la calle.

Puñeta, anoche fue un tipo tocando la bocina del coche  
¿No querrás que paralicen la ciudad? ¿Qué quieres, que

cierren el aeropuerto también, que suspendan los vuelos para que podamos hacer el amor? (Annie Hall, 1977).

La ciudad manifiesta así su vitalidad, sea la hora que sea. Ritmo que produce el estrés y el enfado de la mujer y, consecuentemente, la frustración de Alvy. Ambos son objeto de la acción urbana. Al igual que lo son Marietta y John en el filme *Si la cosa funciona*. Un matrimonio roto de Mississippi que independientemente se asienta en Nueva York. Marietta, una mujer del sur, casta, religiosa y tradicional rehace su vida en Manhattan tras el abandono de su infiel marido. El espacio sociocultural de Nueva York la seduce de tal manera que cambia radicalmente [2009-019, 2009-023, 2009-025]. Con estas palabras se lo explica a su exmarido:

Soy otra mujer John. Vivo con dos tíos, soy una artista, no horneo pasteles, no voy a la iglesia, hago *collage*,



## *La red urbana de Woody Allen*

escultura, fotografía, vivo en Manhattan con dos hombres a los que adoro en un maravilloso *ménage a trois* (Si la cosa funciona, 2009).

Por su parte, John, una vez en la ciudad, también se libera de ataduras, de ese típico qué dirán si no haces lo establecido como norma en Mississippi, lugar en el que él actuaba según unas reglas sociales autóctonas que lo mermaban como persona. Por eso se casó con Marietta, porque era lo que se hacía, la norma, lo tradicional [2009-025]. Liberado en Nueva York de esa cultura sureña<sup>89</sup>, admite su condición sexual y entabla una relación amorosa con un hombre. La expareja encuentra su felicidad individualmente en un nuevo entorno urbano.

<sup>89</sup> En estas secuencias además de demostrar el cambio que una persona puede experimentar al cambiar de residencia, explica cómo es el modo de vida tradicional en los Estados del sur como Mississippi.

Eres un hombre distinto John, toda tu personalidad es más alegre, ojalá hubieras sido así (antes) (Si la cosa funciona, 2009).

Otra muestra de la actancialidad urbana la podemos ver en *Balas sobre Broadway*, aunque en un lugar mucho más focalizado de la isla de Manhattan, Broadway, donde se concentra la escena del espectáculo neoyorquina. David es un dramaturgo de Pittsburgh que se ha instalado en Nueva York en busca del éxito de sus obras. Imbuido del entorno sociocultural de la ciudad se crece como artista, desdibuja su vida, cae en la infidelidad y pierde su integridad individual. Para bien o para mal, David despierta del sueño, o pesadilla, que ha vivido y rectifica regresando a su ciudad de origen con su novia de siempre. Sin duda es otra muestra de cómo la ciudad, en concreto el ambiente artístico,

modifica a las personas aunque sólo sea de manera aspiracional. Lo mismo le ocurre Joe, el niño protagonista de *Días de radio*, que cuando asiste con su tía a espectáculos y salas de baile de Manhattan se siente otra persona [1987-007, 1987-013, 1987-014]. El simple hecho de estar allí le hace creerse adulto e importante (Fig. 17), ya que reside en Rockway (Queens) un lugar que, a pesar de neoyorquino, es decadente. Como si vivir en Manhattan fuera indicio de una categoría superior de persona. El espacio hace soñar a Joe y también a su familia, soñar con empaparse del espacio sociocultural del centro neurálgico de la ciudad, soñar con vivir como las estrellas y famosos que frecuentan Broadway [1987-016]. Sally, otro personaje de *Días de radio*, consigue ese sueño, la fama y el reconocimiento. Pasa de ser cigarrera a



Fig. 17. *Días de radio*.

popular locutora de radio y, por cambiar, cambia hasta el timbre y el tono de su voz [1987-017]. El origen humilde de Sally y de Joe es lo que nos conduce a centrarnos ahora en el alfoz de Nueva York. La familia de Joe reside en Rockaway, un lugar de la costa neoyorquina donde la vida es completamente diferente a la de Manhattan, como vemos en las secuencias

## *La red urbana de Woody Allen*

1987-001 y 1987-002. Mediante la contraposición de estas secuencias delimita el perfil de cada localización de la ciudad. Primero vemos la casa de familiar de Joe, donde su madre, desaliñada, recoge la mesa del desayuno dispuesta a fregar los platos. Es una cocina pequeña, con muebles viejos y destartalados (Fig. 18). Seguidamente



Fig. 18. *Días de radio.*

vemos el opulento desayuno de Roger e Irene en su gran casa transformada en estudio de radio (Fig. 19). Así es como Rockaway queda clasificado como un lugar decadente donde los habitantes sueñan con una vida mejor. Pero no es más que el reflejo de una vida ficticia que se ha construido a través de las ondas de radio. Woody Allen, hace lo mismo,



Fig. 19. *Días de radio.*

desvirtuar la naturalidad de un lugar para ofrecer su cara más dulce a través de las imágenes filmicas.

*Annie Hall* retrata también estos singulares distritos de la ciudad que es donde Woody Allen se crió de niño. La infancia de Alvy la enmarca concretamente en Brooklyn, en la vivienda familiar situada bajo la montaña rusa del parque de atracciones de Cooney Island [1977-003]. En la secuencia Alvy se describe a sí mismo a través del espacio. Explica cómo de niño las sacudidas de la montaña rusa sobre la casa le han provocado un carácter nervioso (Fig. 20), cómo los autos de choque le han hecho agresivo y cómo el ambiente ocioso del parque de atracciones le ha dotado de gran imaginación y fantasía. Esto, sumado a la ironía del monólogo inicial de Alvy [1977-001] denota que Brooklyn no era un lugar adecuado en el que crecer:

Tuve una infancia razonablemente feliz, creo. Me crié en Brooklyn durante la Segunda Guerra Mundial (Annie Hall, 1977).

Conclusión que también extraemos de otro comentario: “Yo creo que soy bastante normal para haber sido criado en Brooklyn” (Annie Hall, 1977). Y de una frase muy significativa de la madre de



Fig. 20. *Annie Hall*.

Alvy cuando ésta le acompaña de niño al psicoanalista: “Brooklyn está aquí y Brooklyn no se expande” (Annie Hall, 1977). Que se refiere al inexistente desarrollo sociocultural que hay en la zona.

Por otra parte, encontramos fragmentos en los que la función de la ciudad respecto de su posición actancial es la de mantener el orden de las cosas. También juega un papel activo, pero de matiz conservador. Por ejemplo, Alvy trata de enseñar a Annie a mantener una visión y criterios estéticos en sus fotografías, enseñanza que también connota la insistencia de Alvy en mantener la esencia de la ciudad intacta, sin aportaciones externas que puedan desvirtuarla [1977-11]. Esta misma función es la que ostenta Nueva York en *Vicky Cristina Barcelona* [2008-033, 2008-035]. Tanto Judy como

Vicky son mujeres casadas que durante su estancia en Barcelona han mantenido un pequeño *affaire* que puede significar el cambio radical en sus vidas. “Será el aire de Barcelona” (Vicky Cristina Barcelona, 2008), justifica el marido de Vicky. Y así es, ya que al volver a Nueva York las dos retoman su habitual rutina y vida conyugal estructurada, tal y como habían programado sus vidas. Barcelona reivindica así su papel activo y modificador, mientras que Nueva York se consolida como lugar conservador del orden establecido. Las dos ciudades ejercen la misma función sobre la vida de Cristina, que al regresar a Nueva York continúa con sus dudas existenciales.

Estos son los ejemplos más representativos que encontramos de Nueva York como actante del relato. Salvo en estos casos, la ciudad toma un carácter contextual en la narración, contexto que,

por otra parte, también puede empatizar con el personaje y expresar sus mismos sentimientos, como veremos más adelante. Un caso paradigmático es el de Central Park, que comparte fragmentos de actividad y pasividad actancial. Una localización tan representativa de la ciudad no podía estar fuera del alcance de la obra de Allen y además la retrata de una manera muy particular. Siempre aparece como el espacio que acompaña a todas las parejas, bien sea durante su romance o durante su ruptura. Central Park es testigo de todas las relaciones amorosas que surgen en la ciudad de Nueva York. Desde Annie y Alvy en *Annie Hall* hasta Jerry y Dobel, particular pareja, en *Todo lo demás*. En una de las secuencias encontramos que las inmediaciones del parque sirven para que Skylar y Holden, en *Todos dicen I love you*, se prometan

amor eterno [1996-001]. Y lo hacen interactuando con el espacio, ya que formulan su deseo tirando una moneda a una de las fuentes de la ciudad. Así, Central Park queda sellado con un emblema de romanticismo. Emblema también escenificado en *Manhattan* en una preciosa secuencia por el parque en coche de caballos (Fig. 21) [1979-020]. El caso más extraño es el de la pareja formada por Jerry y Dobel en *Todo lo demás*. Aunque no son pareja sentimental, simplemente compañeros de profesión, sus largos paseos y conversaciones por el parque son de un corte de lo más romántico (Fig. 22). Es más, asistimos en esta localización a su separación, a su ruptura, en una de las escenas finales [2003-026]. Tras haber organizado un viaje juntos para cambiar de vida, Dobel se echa para atrás dejando al joven Jerry solo y con un nuevo rumbo. Y otro ejemplo



## La red urbana de Woody Allen

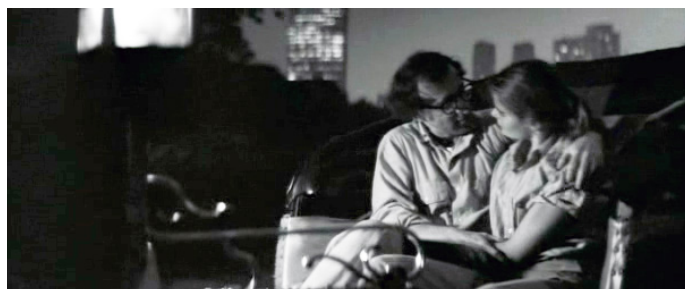


Fig. 21. *Manhattan*.



Fig. 22. *Todo lo demás*.



Fig. 23. *Un final Made in Hollywood*.

es el de el personaje de Val en *Un final Made in Hollywood*, que recobra la vista en Central Park en compañía de su exmujer, a la que ha conseguido recuperar (Fig. 23) [2002-014]. Otros ejemplos sobre Central Park son de carácter visual y contextual [1986-029, 1989-014], aunque también son descriptivos de factores urbanos, como el caso de *Annie Hall* [1977-015], ya comentado previamente (Fig. 4).

Por otra parte, los fragmentos contextuales en los que la ciudad toma un rol pasivo son más cuantiosos en número y vierten gran cantidad de información objetiva sobre Nueva York. El estudio del medio dialógico y narrativo ofrece, por tanto, gran cantidad de información en torno al espacio urbano. Todo lo que se refiere a la composición física de la urbe, es decir, lo referente a su conformación arquitectónico-urbanística, su climatología o tamaño, entre otros aspectos, viene explícito en el relato. Por ejemplo, los comentarios recogidos en el total de la muestra inciden en que Nueva York, en forma, es una ciudad ante todo independiente. En su geolocalización podemos advertir esta realidad. Lo que se refiere sobre todo Manhattan, el núcleo central de Nueva York, una pequeña isla independiente del resto del territorio, una escisión única que recoge

en su conformación urbanística y arquitectónica una heterogeneidad estilística unificada. Desde el punto de vista arquitectónico y de la composición estética, la heterogeneidad de Nueva York consolida un estilo propio que expresa uniformidad por la proporcionalidad de las formas. Así lo explica, como decíamos, el arquitecto de *Hannah y sus hermanas* [1986-006]:

Es un diseño que rompe deliberadamente el contexto, pero quería conservar el ambiente de la calle y las proporciones (Hannah y sus hermanas, 1986).

La heterogeneidad de Nueva York no afecta sólo a su conformación formal. Las alusiones a la diversidad las encontramos en otros textos de corte más genérico:

Nueva York es un cajón de sastre, tienes que acostumbrarte (Misterioso asesinato en Manhattan, 1993).



## *La red urbana de Woody Allen*

Lo que hace de Nueva York un lugar tan divertido es el hecho... aquí hay tanta tensión, pavor, dolor, desgracia y locura... (Delitos y faltas, 1989).

Encontramos esta característica en el segundo diálogo que, principalmente, habla de emociones. Pero como ya hemos visto la diversidad se configura como característica innata de la ciudad, tanto en el espacio físico como en el sociocultural. No obstante, a pesar de la diversidad aparente, es también una ciudad unificada, es decir, con una cultura propia. Conclusión que extraemos de otro diálogo:

Yo puedo hacer de este guión una sinfonía, esto es Nueva York, son sus clubs nocturnos, son sus rascacielos... (Un final Made in Hollywood, 2002).

En esta ocasión reutiliza la metáfora para describir un hecho, el de la unidad. Equipara Nueva York con una sinfonía, conjunto de sonidos

independientes que suenan acordes y al unísono. Logra de esta manera describir a través de la heterogeneidad individual de cada elemento neoyorquino, cómo se consolida un equilibrio urbano que favorece la armonía y la sostenibilidad territorial.

Asimismo, el aislamiento o hermetismo de la geolocalización neoyorquina toma otros efectos en sus ciudadanos. Por ejemplo, el modo en el que se defienden de factores externos. Lo narran las secuencias en las que el personaje de Woody Allen –concretamente Alvy e Isaac en *Annie Hall* y *Manhattan*, respectivamente– no quiere que sus parejas vivan en su apartamento [1977-017, 1979-006]. Sabemos que es una característica de la ciudadanía porque, como hemos visto, Alvy e Isaac representan la personalidad de Nueva York. Estos personajes prefieren mantenerse aislados en su territorio a modo

de protección y privacidad. A su vez señala el carácter del neoyorquino como un ser egoísta e insolidario reacio a compartir. Aspecto que extraemos de un comentario de *Manhattan* que así lo constata con un ejemplo ilustrativo [1979-002]:

Escuchad un ejemplo, si los cuatro fuéramos a casa andando y al cruzar el puente viéramos a una persona ahogándose ¿tendríamos el valor, alguno de nosotros tendría el valor de arrojarle al agua helada para salvar a esa persona? (*Manhattan*, 1979).

Ninguno de sus acompañantes es capaz de responder a la pregunta y ya se sabe que el que calla otorga. Así pues, determina que el neoyorquino medio es totalmente individualista, que se protege de todo lo ajeno que pueda procurarle inestabilidad y que, consecuentemente, no se inmiscuye en asuntos externos que no le competen, aunque el hacerlo

suponga un acto de solidaridad. Podemos entenderlo también como falta de humanidad o carencia del sentido de cooperación.

Por otra parte, Nueva York se define como una ciudad con una alta densidad de población y, por tanto, muy concentrada. Las dimensiones espaciales de una isla son limitadas y la gran cantidad de habitantes que la ocupa provoca el aglutinamiento de multitudes y un tráfico sumamente denso. Lo vemos, por ejemplo, en las largas colas que se hacen en los cines [1977-007], en los concurridos restaurantes [1979-016, 1979-002, 2003-015], en la gran cantidad de coches que circulan por las carreteras y avenidas [1979-018, 1979-027] o en el alto índice de transeúntes que reflejan las imágenes. A pesar del factor tráfico, Woody Allen en muy pocas ocasiones dibuja al neoyorquino conduciendo un coche propio por la

ciudad. Es habitual verle siempre caminando o en taxi, a no ser de que el personaje sea de la alta sociedad neoyorquina, que viaja en coche con conductor propio.

Respecto a la climatología de Nueva York la describe como adversa, inestable e imprevisible; con cambios repentinos de temperatura e inviernos fríos, grises y con abundantes nevadas. Pero visto este aspecto en contexto, fuera ya del mero comentario visual o dialógico, es uno de los encantos que Allen resalta de la ciudad. Por ejemplo, en la secuencia 1979-017 de *Manhattan*, Isaac y Mary corren por Central Park buscando un lugar para refugiarse de la repentina tormenta (Fig. 24). Ambos, a pesar del temor que les produce los truenos, disfrutan el momento como chiquillos. Además es uno de los momentos claves de la trama porque surge la atracción entre ellos y comienza su romance. Como decíamos

anteriormente, Central Park en esta ocasión también es testigo de la complicidad y el enamoramiento entre ambos personajes.

Otras muchas secuencias narran sencillas acciones meramente descriptivas pero que merecen ser recogidas. Por ejemplo, percibimos que los restaurantes o clubs son en muchas ocasiones el lugar donde se tienen importantes reuniones de



Fig. 24. *Manhattan*.

negocios. Resalta también el alto interés cultural de los ciudadanos, que asisten con asiduidad al cine, ópera, museos, bibliotecas o librerías. Además, son buenos conversadores y con temas sustanciales de los que hablar, aunque en ocasiones resulten altivos y pedantes. Las viviendas de Manhattan son todas de construcción vertical, al contrario que en los suburbios de la ciudad, donde las casas son pequeñas y unifamiliares. Es una ciudad cara y con un alto nivel de vida, sobre todo en el centro. Alberga un alto índice de divorcios y los personajes nunca cocinan en casa, aunque sí degustan todo tipo de comida en bares y restaurantes. Sobre todo, resulta muy común asistir al psiquiatra o psicoanalista en Nueva York. Es algo que nos ha llamado altamente la atención porque sólo aparece este rasgo en los personajes neoyorquinos y además lo hace en todas las películas enmarcadas en

la ciudad. De este dato concluimos que es la propia ciudad la que crea la necesidad de recurrir a este tipo de ayuda médica. Lo ilustra un diálogo de *Manhattan* [1979-034]:

Una idea para un cuento corto sobre las gente de Manhattan que se están creando constantemente verdaderos e innecesarios traumas neuróticos porque eso les libra de enfrentarse con otros problemas de carácter universal de más difícil solución (Manhattan, 1979).

Reflexión en la se alude a la ciudad como generadora de trastornos psíquicos. No obstante, Woody Allen sale en defensa de la ciudad con este discurso. Culpas al individuo de la incapacidad de buscar la explicación a los problemas cotidianos en las cosas más insignificantes, por lo que tiende a magnificarlos y pagar las consecuencias con el entorno más cercano.

A modo de detalle y de manera minoritaria encontramos secuencias con acciones que versan sobre la diversidad religiosa. Catolicismo, budismo y, sobre todo, judaísmo tienen cabida en Nueva York. Todas parecen convivir en paz, según se entiende en *Hannah y sus hermanas* [1986-023, 1986-024, 1986-026]. Lo que da una falsa imagen de progresismo, pues como se explica en *Si la cosa funciona*, Nueva York no es tan moderna porque todavía no ha legalizado el matrimonio homosexual –al menos en 2009, fecha en la que data la secuencia filmada.

#### 4.4.2. París, *una fiesta móvil*

El corpus de estudio parisino cuenta con 27 alusiones dialógicas diversificadas en los cuatro tipos de espacio identificados. Y de las secuencias

Como último apunte encontramos alusiones directas que apenas abren el camino a la interpretación. Son opiniones que dan los personajes en un sentido literal. Encontramos términos como: fascinante, preciosa, extraordinaria, romántica o “me encanta”. Se trata de opiniones personales del autor en la obra, ya que el emisor suele coincidir con el personaje que Allen interpreta. Lo que también deducimos de los pocos comentarios negativos sobre la ciudad, que nunca los vierte su personaje. Entre éstas destacan vocablos como: sucia, moribunda o maldita.

narradas hemos extraído 12 acciones descriptivas del entorno. Las cifras nos parecen poco representativa para una ciudad a la que ha dedicado una película

completa, además de otros fragmentos, pero ya nos dejan atisbar alguna conclusión clara. A priori creemos que es un indicio de la ajenidad de Allen

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	8
Espacio sociocultural	5
Espacio funcional	3
Espacio urbano	11
Total comentarios	27

A pesar de la pequeña muestra de datos, sobre todo en relación con los obtenidos de Nueva York, el análisis cualitativo muestra París como una localización de referencia en su obra. Ya lo hemos visto a través del repaso filmográfico y podríamos

respecto al espacio parisino, lugar que conoce pero del que no se siente miembro.

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	1
Espacio sociocultural	4
Espacio funcional	6
Espacio urbano	1
Total acciones	12

decir que es su segunda casa, de hecho el pasa temporadas en París y habla francés a la perfección. No obstante, siempre la ha reflejado bajo un halo de ensoñación basado en el más mero estereotipo de la ciudad.

Muchos de los personajes neoyorquinos mencionan París como un deseo, como una meta aspiracional.

Quiere vivir en París y yo tengo aquí a mi madre enferma”  
(Si la cosa funciona, 2009).

Este diálogo expresa anhelo, pero asimismo hace de París una ciudad con funcionalidad actancial porque, desde la lejanía, ha supuesto la ruptura de una pareja neoyorquina. La autoridad parisina también deja su sombra en Gil, protagonista de *Medianoche en París*. Es el caso más paradigmático, el que demuestra la verdadera actancialidad urbana, puesto que París ejerce sobre Gil de manera autoritaria. Él se inmiscuye en la sociedad parisina y bebe de ella hasta el punto de no poder desprenderse de su esencia. La ciudad cambia su vida entera.

Yo no voy a volver (a California). Y no tiene nada que ver con tu aventura romántica, París es París (*Medianoche en París*, 2011).

No, yo me veo viviendo aquí, noto que sintonizo con los parisinos. Ya me veo paseando por la *rue rouge*, con una *baguette* bajo el brazo, en dirección al *café de fleur* a zambullirme en mi libro. ¿Qué dijo Hemingway? Lo llamó una fiesta móvil (*Medianoche en París*, 2011).

Con esta máxima queda descrita París, finalmente, en la obra de Allen: *París es una fiesta móvil*. Una ciudad que te sigue allá donde vas, que se queda impregnada en todo aquel que la visita. Una ciudad imposible de olvidar que cambia para siempre la existencia de quien la siente. La descripción de Gil resulta muy estereotipada, pero a la vez memorable por el homenaje a Ernest Hemingway, personalidad consciente del entorno parisino al que

plasmó en sus obras. Allen ha encontrado en esta frase la justificación perfecta para la construcción de su relato. Encontramos, de esta manera, que el desconocimiento del director sobre la cultura originaria de París le ha obligado a recurrir a la literatura para conseguir una imagen conceptual de la ciudad. *Medianoche en París* no es más que un retrato simplificado de lo que otros ya han contado, lo que, de por sí, configura un relato de la ciudad.

Más allá del aspecto visual que transmite el filme, equiparable en calidad de imágenes a *Manhattan*, el aspecto formal de París, su belleza y grandiosidad también queda reflejado en los diálogos.

Nunca he sabido si París es más bonito de día o de noche (Medianoche en París, 2011).

No se sabe, no se puede elegir. Puedo darle una razón tajante para cada instante. ¿De qué manera puede alguien

crear un libro o una pintura o una sinfonía o una escultura que pueda competir con una gran ciudad? No existe, porque mirando alrededor cada calle, cada boulevard tienen una forma de arte en sí mismos y al pensar que en este universo frío, violento y absurdo existe París y estas luces... bueno, no sé, no ocurre nada en Júpiter o Neptuno, pero desde la lejanía del espacio se ven estas luces, los cafés, gente bebiendo y cantando, en fin, es muy posible que París sea el punto más guay del universo (Medianoche en París, 2011).

Eleva a la ciudad a la categoría de arte, al igual que hacía con Nueva York. La estela de McLuhan se extiende así por el territorio europeo. Arte que no sólo impera en el trazado y arquitectura, también en el espacio sociocultural. La aventura parisina de Gil hace un repaso a la historia del arte, concretamente a las vanguardias, movimiento



surgido en la ciudad y que ha impregnado la obra de artistas internacionales en todos los campos. A través de la riqueza cultural de la ciudad, París se ha abierto al mundo. Asimismo, es complaciente con todo el que viene, lo dice la misma Gertrude Stein en el relato: “nuestra casa está abierta” (*Medianoche en París*, 2011). Se consolida así como una ciudad generosa, acogedora y cosmopolita. Pocos de los personajes son naturales de París, sin embargo la gran mayoría se han asentado allí. Llegaron para trabajar o formarse en alguna disciplina artística y han quedado enamorados de la ciudad, como es el caso de Adriana:

Yo nací en Burdeos, vine aquí para estudiar moda con Coco Chanel y me enamoré de París y también de un pintor angustiado judío-italiano de ojos muy negros (*Medianoche en París*, 2011).

¿Ha venido a París a escribir? Porque verá, hoy en día muchos americanos tienen la necesidad de trasladarse aquí (*Medianoche en París*, 2011).

Tiene que quedarse aquí, es una ciudad maravillosa para escritores, artistas... (*Medianoche en París*, 2011).

Así, todo el que va, repite o se asienta, como Gil, que seducido por la ciudad, es un títere en sus manos [2011-011, 2011-019, 2011-032]. París funciona en todo momento como determinante de la acción, es más, es el verdadero protagonista del filme. Actúa cuando quiere, a medianoche, y hace lo que quiere con los personajes. Aunque, por otra parte, no ejerce el mismo encanto sobre Inez, prometida de Gil, y sus padres. Están allí por viaje de negocios y han aprovechado para hacer turismo. Manifiestan expresamente los tres personajes su repulsa hacia la ciudad y los franceses. Las alusiones despectivas

recaen en el denso tráfico, en el encanto empalagoso de la ciudad, en críticas al vino de la región e incluso a la política del país.

Si vuelvo a ver otro boulevard encantador o una creperie más os juro que... (Medianoche en París, 2011).

El rechazo de estos personajes a la ciudad proviene de su arraigada cultura norteamericana, concretamente vienen de California, donde impera el modernismo esnobista en todos los aspectos. La antigüedad en la conformación parisina y el ambiente bohemio es algo que queda anticuado para ellos, a años luz de la realidad; matizamos, de su realidad. París queda enmarcada, pues, como una ciudad para soñadores y nostálgicos que no son capaces de admitir el paso del tiempo ni de vivir la vida que les corresponde. Recoge, por tanto, el concepto inicial que erige a París como

la ciudad de los sueños. Aunque, para algunos casos, sueños que se hacen realidad.

Que París exista y que alguien pueda escoger para vivir cualquier otra parte del mundo será siempre un misterio para mí (Medianoche en París, 2011).

Por otra parte, recalca el carácter del parisino muy sucintamente. Lo hace con el personaje de John, un neoyorquino que da clase en la Sorbona y conocedor de la cultura parisina. Su talante pedante y sabihondo enmarcado en un paraje como el de Versalles, son una muestra de la opulencia que desprende el carácter parisino. Opulencia que, asimismo, asume por la propia conformación espacial de la ciudad. Lo vemos en la descripción visual que hace de París con las grandísimas y lujosas construcciones arquitectónicas, la gran cantidad de esculturas recargadas que adornan la

## *La red urbana de Woody Allen*

ciudad y la vastedad del trazado con amplísimas explanadas que dotan a la ciudad de una construcción totalmente horizontal (Fig. 25 y Fig. 26).



Fig. 25. *Medianoche en París.*

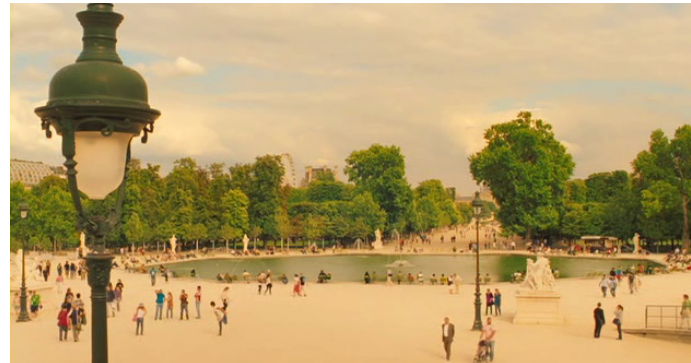


Fig. 26. *Medianoche en París.*

### 4.4.3. Roma, *la ciudad eterna*

Los diálogos vertidos sobre el espacio romano suman 19 en total, así como las narraciones son 47. En ellas se apunta a los diferentes espacios que conforman

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	6
Espacio funcional	3
Espacio urbano	10
Total comentarios	19

“En esta ciudad todo es una historia” (A Roma con amor, 2012). Así comienza el texto audiovisual, avisándonos de que en Roma pasan muchas cosas. Nos indica así su viveza y dinamismo.

la ciudad. La clasificación queda estructurada de la siguiente manera:

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	5
Espacio sociocultural	21
Espacio funcional	13
Espacio urbano	8
Total acciones	47

Mecánica que vemos en imágenes por el denso tráfico y que requiere de un guardia de circulación que controle tal energía (Fig. 27). Un guardia un tanto sospechoso, ya que no se alarma por el accidente

## *La red urbana de Woody Allen*

entre unos coches. Acción que determina el caos de la ciudad y que señala a su ciudadanía como despreocupada [2012-001]. La sucesión de historias que se relatan en el filme nos habla también de la diversidad de gente que hay en Roma y de la alta concentración de personas que recoge. Se forma como un núcleo central de Italia que absorbe habitantes



Fig. 27. *A Roma con amor*.

en busca de una oportunidad laboral y un alto nivel de vida.

¿Te das cuenta Milly? Si todo va bien viviremos en Roma, frecuentaremos a la gente bien, tendremos hijos y, quien sabe, quizá algún día tengamos una villa con servicio como mis tíos (*A Roma con amor*, 2012).

Comentario que también denota el alto poder adquisitivo de algunos romanos. Por otra parte, Roma funciona para Antonio y Milly como motor de su acción. Proviene de una ciudad pequeña, Pordenone, donde la vida no es tan rápida ni tan complicada. El entramado romano supone para ellos un desconocimiento total y para adaptarse al entorno se dejan llevar. El espacio urbano actúa de nuevo como emisor de la relación actancial y ambos cometen adulterio, pues parece la norma, como indican las secuencias en las que Anna,

prostituta italiana, conoce a todos los asistentes a una fiesta familiar de Antonio. Asistentes que, por otra parte, en su mayoría están casados. La vida ociosa llega incluso a tocar al Vaticano, ya que Anna declara conocerlo a fondo. La infidelidad y el libertinaje se instauran así como algo común entre los romanos, según la filmografía de Woody Allen [2012-043, 2012-044, 2012-47, 2012-51].

Leopoldo, romano autóctono, también cae en las garras de la infidelidad y además es víctima de la acción ciudadana. Concretamente se erige de la noche a la mañana como el personaje más popular en los medios de comunicación (Fig. 28), algo que no logra comprender por su ajenidad al mundo del espectáculo [2012-040, 2012-025, 2012-045, 2012-049].

Asimismo, desde el punto de vista contextual, el acoso de la prensa constituye una de las mayores

críticas hacia la ciudad, sobre todo porque la atención la recibe un ciudadano anónimo. Estas secuencias son ilustrativas del panorama mediático italiano, donde cualquier persona por nada que haga es foco de la atención y opinión pública. Allen se mofa así de la prensa amarilla y de los títeres que protagonizan sus historias. Se burla del romano, que toma como ídolos a personas no dignas de admiración. Y remarca los favoritismos que se tienen con los famosos [2012-039]. Lo que indica que el romano es vanidoso y buscón de la popularidad. El corte cómico de la película diluye la dura acusación del director hacia la sociedad romana. Acusación que también intenta edulcorar a través de determinados halagos.

¡Dios mío, mira esta ciudad! (A Roma con amor, 2012)

Me encanta este sitio, creo que Roma es tan carismática.

La verdad es que me siento completamente enamorada



Fig. 28. *A Roma con amor.*



## *Análisis e interpretación de la ciudad como espacio narrativo cinematográfico*

de Roma, en el poco tiempo que llevo aquí... siento que podría pasar el resto de mi vida aquí y no volver jamás (A Roma con amor, 2012).

Estas últimas palabras las menciona Mónica, el personaje que se interpone en la relación de Jack con su novia. Mónica es voluble y en un momento del texto también experimenta *ozymandias melancholia* por estar en Roma [2012-032]. La ciudad la ha cautivado, pero no son más que ruinas y decide partir de vuelta a Los Ángeles para protagonizar una película, que es lo que la permite el sustento. Así queda Roma, como una ciudad para el recuerdo, pero inservible para quien busca el éxito fácil, pues el romano es muy apegado e integro en cuanto a su condición, como ya hemos comentado anteriormente con el caso de Giancarlo.

Pero es la ciudad eterna, nunca cambia. Y también quiero ir a ver las ruinas, después de todo es Roma (A Roma con amor, 2012).

A pesar del estado ruinoso, Roma se configura como una ciudad muy viva, ya que en todas las historias cumple una función actancial. Por ejemplo, encontramos en la historia de Mónica y Jack otra



Fig. 29. *A Roma con amor*.



### *La red urbana de Woody Allen*

muestra de actancialidad urbana. La ciudad les induce a los dos a mantener una pequeña aventura romántica la cual, lógicamente, está abocada al fracaso al haberse forjado sobre un terreno ruinoso (Fig. 29) [2012-048].

Por otra parte, el filme nos ofrece otro tipo de personalidad romana, la de Giancarlo. Un hombre que a pesar de su potencial como cantante de ópera, reniega al éxito que le pueda reportar dedicarse a ello profesionalmente. La personalidad romana queda enmarcada mediante una dualidad: la de la fama y la del anonimato, esta última de corte más intimista y caracterizado por la unión y el apego familiar [2012-028, 2012-056]. Dos versiones del italiano que, a su vez, recaen en el estereotipo expandido en el cine norteamericano. Por estos motivos no podemos dejar de pensar en las similitudes de esta película con la

*Dolce Vita* de Federico Fellini y su protagonista, Marcelo: un romano de adopción, mujeriego y periodista de vida un tanto libertina. Pensamos, pues, que varias de las características que encarna Marcelo Mastronianni en el filme de Fellini le han servido a Woody Allen para hacerse una idea de la cultura romana, de la que entendemos es

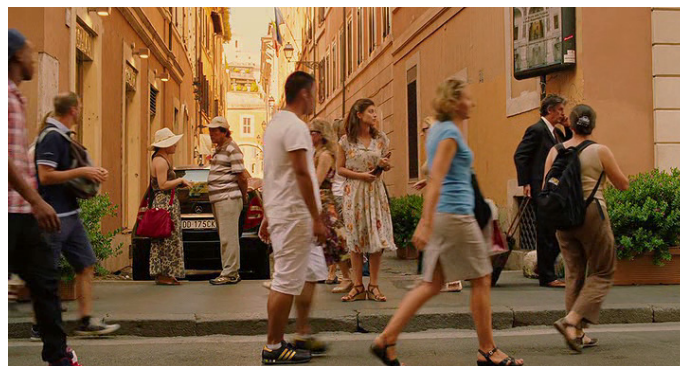


Fig. 30. *A Roma con amor*.

desconocedor y recurre por ello a la filmografía autóctona en busca de un concepto.

Y retomando el tema del caos, debido a las narraciones que nos transmite la obra, intuimos que esta condición mana del propio trazado de la ciudad en el que todo turista o foráneo consigue perderse, como es el caso de Hayley y principalmente el de Milly (Fig. 30) [2012-002, 2012-011, 2012-019, 2012-020,

2012-022, 2012-029]. El espacio físico de Roma queda así catalogado como laberíntico, ruinoso y colapsado, pues en las descripciones visuales vemos una gran masa de afluencia en las calles. Otras apreciaciones descriptivas del entorno romano en general aluden a la riqueza gastronómica y al valor turístico de la ciudad.

#### 4.4.4. Londres, alta y oscura sociedad

En la muestra referente a Londres encontramos 8 menciones sobre el espacio urbano y 10 relaciones actanciales. Sin duda, la muestra es muy pequeña, casi insignificante, sobre todo comparado con el número de películas en las que aparece Londres como escenario. Nos resulta extraño que tras dedicar a esta

ciudad una trilogía consecutiva y una película más unos años después, el espacio londinense acoja tan poca relevancia en la red urbana. El director conoce la ciudad, ha pasado en Londres largas temporadas por cuestiones de trabajo, conoce también su cultura y modo de vida, pero en su filmografía deja una

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	3
Espacio funcional	1
Espacio urbano	4
Total comentarios	8

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	6
Espacio sociocultural	1
Espacio funcional	3
Espacio urbano	0
Total acciones	10

muestra austera de este lugar. Ni siquiera la trilogía completa es de nuestro interés por su poco contenido urbano. Y aun así, las películas incluidas dejan poco margen a la interpretación de resultados. Las dos películas que forman parte de nuestro corpus resultan pobres en el aspecto diegético, aunque visualmente contengan algo más de impacto, lo que justifica su inclusión en la investigación. Si no fuera por *Match Point* y *Scoop*, Londres formaría parte de las denominadas *ciudades fantasma*.

Deducimos de la escasez de datos que el director tiene poco interés en rodar en el escenario londinense y consideramos que rodar allí ha sido una obligación por parte de los productores que financiaron los proyectos. Allen siempre gozó de libertad creativa para realizar sus largometrajes. Y creemos que el verse en la obligatoriedad de rodar

en Londres es lo que ha provocado que el contenido urbano de estas películas quede diluido. Una especie de venganza.

Las dos películas, *Match Point* y *Scoop*, reflejan a la alta sociedad británica. Una sociedad altiva, estructurada y celosa de sí misma, que cae en la desdicha de las temáticas criminalísticas al más puro estilo hitchconiano y bajo la estela de Jack el destripador. Una imagen gris y poco nítida que cae de nuevo en la estereotipia y en el recurso hemerográfico para la configuración de un relato propio. Sin embargo, intenta hacer patente su admiración por la ciudad, como ya ha quedado reflejado anteriormente.

¿Saben? Siempre que vengo a Londres, esta gran ciudad, tengo una sensación sincera porque son una gente maravillosa, seres hermosos (*Scoop*, 2006).

Me encanta Londres. Es estimulante y está vivo. Nunca había visto tanto arte ni teatro, aunque aún no lo haya aprovechado mucho (*Match Point*, 2005).

Esta misma es la sensación que nos deja Allen, que no ha aprovechado mucho el espacio urbano en esta ocasión. Ni siquiera la ciudad juega un papel activo en la narración, como pasaba en otros casos. El espacio no interviene en absoluto con los personajes, juega un mero papel contextual y de impacto visual. Además, las alocuciones de connotación positiva contrastan con los elementos narrativos que la tachan de sucia, peligrosa y cara. Por tora parte, las secuencias descritas dejan mayor rastro de Londres capturado en imágenes.

### 4.4.5. Barcelona, bohemia

Las secuencias relativas a Barcelona incluyen 4 comentarios y 19 sucesos descriptivos del conglomerado urbano. Si hay una palabra que defina la imagen conceptual que Allen tiene de Barcelona es: bohemia. Está implícita esta palabra en la personalidad de Juan Antonio, artista afincado en Barcelona que se presta en el filme a ser el significante

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	3
Espacio funcional	0
Espacio urbano	1
Total comentarios	4

de la cultura barcelonacesa. Desde la aparición del personaje descubrimos su postura alternativa ante la vida, ya que cuenta con una escala de valores propia. Descaradamente, invita a las jóvenes americanas que acaba de conocer a hacer un viaje con él que incluye un final feliz, sexualmente hablando. Nos muestra así su carácter aperturista y, consecuentemente,

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	4
Espacio sociocultural	11
Espacio funcional	4
Espacio urbano	0
Total acciones	19

el aperturismo cultural que caracteriza a la ciudad. Asimismo, Juan Antonio es un buen anfitrión y buen guía para las chicas, dejando ver el carácter funcional del espacio asentado en el turismo [2008-017, 2008-037]. Es, pues, una ciudad acogedora, extrovertida e integradora.

En cualquier caso, Juan Antonio logra convencer a Vicky y a Cristina para emprender un viaje que cambiará sus vidas. Ambas son víctimas de la acción ciudadana, se dejan llevar por el entorno y liberan sus emociones. Emociones que, en el caso de Vicky, la llevan al desequilibrio emocional. Barcelona ha sido capaz de desestabilizar a esta racional mujer que llega a replantearse su vida. Cristina, libertina, inestable e inconformista, vive el momento que Barcelona le procura y se desinhibe completamente. Cristina es el principal foco de

la actancialidad de la ciudad. Ávida de nuevas experiencias, Cristina establece una relación amorosa con Juan Antonio y su exmujer, un *menage a trois* que aporta equilibrio a la convivencia entre la expareja [2008-027]. Además Cristina encuentra en Barcelona una motivación e inquietud artística, la fotografía (Fig. 31 y Fig. 32) [2008-017, 2008-026].

Pero el entorno urbano también induce la acción de Judy, mujer neoyorquina que pasa una temporada en Barcelona con su marido y que da asilo a las jóvenes americanas. El nuevo entorno de Judy le conduce a ser infiel y a replantearse su relación, dudas que desaparecen al regresar a Nueva York y retomar su vida cotidiana [2008-036]. Estos son los ejemplos más claros en los que la ciudad de Barcelona funciona como estimulante de la acción narrativa.

## *La red urbana de Woody Allen*

Por otra parte, nos encontramos con una Barcelona muy comprensiva ante la negativa de las tres mujeres de continuar allí sus vidas. Nos encontramos de esta manera con una ciudad muy acostumbrada al pasaje y al flujo de individuos que ha sido retratada de la misma forma que otras ciudades europeas, bajo la fugacidad de su influencia.



Fig. 31. *Vicky Cristina Barcelona*.

Un lugar encantador, diferente y romántico donde poder vivir una experiencia única y enriquecedora, pero poco más. Ninguno de los personajes neoyorquinos se asienta finalmente en Barcelona. El interés de Vicky era puramente antropológico y, una vez ha conocido la verdadera identidad catalana, retoma la agenda que planificaba su vida antes de emprender el viaje.



Fig. 32. *Vicky Cristina Barcelona*.

Además del impacto visual de las localizaciones de Barcelona, la contextualización de la narración nos descubre un lado íntimo de Barcelona, el menos comercial: la autenticidad del espectáculo en vivo en conciertos de público minoritario (Fig. 33). Como veremos, una secuencia similar ocurre en Oviedo, aspecto que traza un sutil vínculo simbólico entre ambas ciudades de la red. Alude con esta secuencia a la gran belleza que el arte adquiere cuando mana de la autenticidad y no del uso comercial. Se presenta así Barcelona como un lugar íntegro y de gran riqueza y diversidad cultural. Allen también recae en la gran actividad urbana, que tampoco cesa en ningún momento.

Es estupendo no tener que preocuparse por si queda algún local abierto para poder cenar o.... (Vicky Cristina Barcelona, 2008).

A pesar de ello, Barcelona no parece digna de merecer el título de *la ciudad que nunca duerme*.



Fig. 33. *Vicky Cristina Barcelona*.



#### 4.4.6. Venecia, el romanticismo hecho ciudad

El universo diegético veneciano reúne 5 menciones y 4 sucesos. Una muestra bastante breve que deja

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	2
Espacio sociocultural	3
Espacio funcional	0
Espacio urbano	0
Total comentarios	5

Breve incursión la de Woody Allen en Venecia. Solamente unas escenas de una película, pero lo suficiente como para darnos una imagen icónica y conceptual de ella. ¿En qué se basa esta

una secuela apenas apreciable en la filmografía. Se configura así como un núcleo menor.

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	2
Espacio funcional	1
Espacio urbano	1
Total acciones	4

imagen? En el estereotipo del romanticismo. Sigue el patrón imperante en el cine americano al estilo de Hollywood para mostrarnos el lugar del mismo modo que la mayoría. Justificamos esta conclusión

por los tres sucesos en los que la ciudad de Venecia se configura como elemento conductual, es decir, como un agente activo del relato [1996-012, 1996-015]. En estas secuencias vemos como el ambiente veneciano impele a los personajes a vivir una experiencia romántica casi de manera dictatorial: Joe con Von y Djuna con el gondolero. No obstante, es un romance temporal y pasajero que no llega a buen puerto. La aventura de Djuna es completamente pasajera, a pesar de que desee casarse con su amante italiano precipitadamente. Joe, por su parte, basa su conquista en una mentira que la ciudad, el entorno, el arte y cultura veneciana le ayudan a forjar. Un uso paradigmático del espacio que, en esta ocasión, crea un relato de su propio relato. Retrata, pues, la manida y romántica historia de amor fugaz que sólo se da en unas determinadas circunstancias espaciotemporales.

En cuanto al análisis dialógico, revela la misma idea de romanticismo y fugacidad.

Yo solo sé que si hemos de hablar de ciudades románticas, en fin, allí (Venecia) están los chicos más impresionantes y son incapaces de no echarte la mano encima (Todos dicen I love you, 1996).

¿Deseaba realmente pasarme la vida haciendo pasta y paseando en góndola? Para ser sincera, aquellos canales estaban muy contaminados (Todos dicen I love you, 1996).

Este último ejemplo toma un doble sentido en el contexto. Uno metafórico, en el que se refiere a los canales de Venecia como contaminados de romanticismo y capaces de provocar el delirio de cualquiera que allí se encuentre. El otro sentido es el literal que incide en la suciedad del espacio físico de la ciudad. Un espacio físico que también queda descrito

## *La red urbana de Woody Allen*

en un diálogo como serpenteante y laberíntico (Fig. 34). El espacio sociocultural está definido por los museos venecianos, que son, a su vez, un elemento descriptor de su sostenibilidad funcional. Los museos y la arquitectura son el motor de la ciudad por la gran cantidad de turistas que atraen a la ciudad. De hecho, Von, está allí por ver la obra de Tintoretto.



Fig. 34. *Todos dicen I love you.*

La explotación del arte y la arquitectura veneciana es el principal recurso de ingresos de la ciudad, a lo que hay que sumar los típicos paseos en góndola que hacen de Venecia un lugar tan emblemático (Fig. 35).

Es genial. Toda la primera semana fue el paraíso para mí. Asistí a bailes, navegaba en góndola... (Todos dicen I love you, 1996).



Fig. 35. *Todos dicen I love you.*

#### 4.4.7. Los Ángeles, ciudad inorgánica

En un recuento general encontramos que los diálogos que versan sobre el núcleo urbano de Los Ángeles es de 31. Respecto a las relaciones actanciales en el relato, los sucesos con significación suman 21. Supone también una muestra menor, que es un indicio de la pérdida de sustancialidad de esta ciudad en la red urbana.

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	10
Espacio sociocultural	12
Espacio funcional	6
Espacio urbano	3
Total comentarios	31

Conocedor de la ciudad y de su cultura por haber residido allí durante un tiempo, Woody Allen ofrece su percepción de Los Ángeles según su experiencia. Prevemos ya que dejará poco espacio al halago debido a su gran pasión por Nueva York. Sobre todo, por la constante comparación entre ambos espacios. Pero nos interesa conseguir su percepción sobre

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	9
Espacio sociocultural	5
Espacio funcional	5
Espacio urbano	2
Total acciones	21

el modo de vida de la ciudad, a la que equipara en varias ocasiones con *Disneylandia*. Así pues, basándonos en la idea previa de que es un lugar similar a un centro de ocio que ha sido construido por y para el entretenimiento ¿podemos considerar que Los Ángeles es una ciudad dentro de la red urbana del autor? Realmente, sí. Los Ángeles es una ciudad. Y desde el punto de vista del relato también queda configurada con tal, aunque las conclusiones que extraemos del análisis lo aproximen más a lo que en el contexto teórico hemos definido como *no lugar*.

En el aspecto funcional las acciones y diálogos coinciden en su totalidad en consolidar la industria del ocio y el entretenimiento como medio de sostenibilidad urbana. De aquí su comparación con *Disneylandia*, un parque temático construido con los mismos objetivos. Por lo tanto, como hemos

adelantado previamente, queda configurada desde un inicio como una ciudad sin identidad real, con una virtualización identitaria manada del simulacro que ha dado vida a la ciudad. La misma historia del cine nos habla de cómo se forjó Hollywood: por el asentamiento inorgánico de un grupo de cineastas que hallaron en el vasto y luminoso desierto californiano el lugar perfecto para desarrollar su trabajo. Esta premisa le sirve a Allen como base a la hora de elaborar su discurso en torno a Los Ángeles. Lo admite así su personaje Dobel, en el terreno artístico “todo se cocina allí” (Todo lo demás, 2003).

Centrándonos en el espacio sociocultural de la ciudad hallamos lo más concluyente. La gran mayoría de diálogos y acciones repercuten en el carácter insustancial de la ciudad y focaliza siempre en Hollywood, lo que consideramos, pues, el motor de

la ciudad. Los diálogos del personaje que interpreta Woody Allen resaltan por ser los más dañinos y entendemos, por el contexto, que habla desde un punto de vista muy personal y desde el prejuicio. Tanto el Alvy de *Annie Hall* como el Val de *Un final Made in Hollywood* insisten en la artificialidad del espacio, que repercute, por ejemplo, en la forma de hacer arte. En Los Ángeles, según la filmografía, se desvirtúa el significado de la palabra arte, ya que absolutamente todo se comercializa en productos de baja calidad y espectáculo frívolo.

Es que no tiran la basura a la calle, la convierten en programas de televisión (Annie Hall, 1977).

La postura de Allen queda clara al respecto. Hay dos formas de hacer cine, teatro, televisión y espectáculo en general: una auténtica y con valor intrínseco, como la que hace él, y otra artificial basada

en el producto, como la que se produce en Hollywood. Alvy enferma, literalmente, en el momento que conoce las atrocidades que su amigo Rob acomete en la cabina de postproducción para provocar la risa de los espectadores de su programa de televisión [1977-025]. Alvy aprecia ante todo la calidad del contenido televisivo. Él sabe lo difícil que es hacer reír al público en un espectáculo en directo y considera que es la auténtica manera de disfrutar y hacer disfrutar con su arte. Así que el uso de risas enlatadas artificialmente en las actuaciones televisivas de Rob le parecen una aberración. Alvy muestra su indignación por la falta de ética y la manipulación que se hace sobre el espectador, le da más valor a su forma natural de entretener, sin efectos especiales y sin el uso de la tecnología [1977-025]. En esta secuencia vemos también como la ciudad funciona de manera activa

sobre ambos personajes. Por una parte actúa sobre Rob, que ha perdido su esencia neoyorquina y laboralmente se ha rebajado como artista, según la opinión de Alvy. Éste, por su parte, no soporta el ambiente de Los Ángeles y cae enfermo, malestar producido por el estrés psicológico de encontrarse fuera de Nueva York. En otra secuencia [1977-034] el mismo Alvy conduce un coche en Los Ángeles, algo que nunca ha hecho en Nueva York (Fig. 8). No obstante, no son las únicas secuencias en la que la ciudad toma un papel activo en el relato. El personaje de Rob es el que mejor ilustra dicha inferencia: le vemos conducir su propio coche, preocuparse exageradamente de su aspecto físico y, sobre todo, en su nuevo modo de vida mucho más relajado. Su vida ahora se basa en el goce, la opulencia y el entretenimiento más banal, como

vemos en sus interlocuciones sobre su nuevo entorno [1977-024]:

Quiero que veas mi casa. Soy vecino de Hugh Hefner, el editor de Playboy. A veces me invita a su casa. Y las mujeres, muchacho, son como las de su revista, solo que mueven los brazos y las piernas (Annie Hall, 1977).

En el personaje de Annie también vemos un cambio sustancial procurado por su adaptación al entorno hollywoodiense. Se instala en Los Ángeles, en la casa de Tony Lazy, para trabajar su carrera musical con el productor. Y parece encantada:

Aquí estoy muy bien ¿sabes? Tony es muy bueno y conozco a muchas gente, voy a fiestas, jugamos al tenis, es un gran paso para mí ¿Comprendes? Quiero decir que ahora sé valorar mejor a las personas (Annie Hall, 1977).

La vida de Annie se ha convertido también un tanto insustancial. No la enriquece con cultura, como

hacía en Nueva York, y las fiestas y el entretenimiento priman en su entorno. Fiestas al estilo californiano en las que, por cierto, los temas de conversación son absurdos:

Echo de menos a mi grupo de apoyo, me ayudan mucho emocionalmente, soy miembro de un grupo de apoyo de ejecutivos de cine que no puede permitirse aviones propios (Un final Made in Hollywood, 2002).

A colación del nuevo asentamiento de Annie en Los Ángeles, Alvy le espeta: “Eres una personal racional ¿Cómo puedes escoger esta forma de vida?” (Annie Hall, 1977). Alvy no puede creer que el final de su relación con Annie se produzca en Los Ángeles, una ciudad que no ha sido testigo del noviazgo y que, verdaderamente, es la causante de la ruptura. No obstante, algo de encanto ejerce la ciudad sobre Alvy. Él mismo lo admite:

Había muchas mujeres bonitas. Ha sido divertido flirtear. Esta noche tendré los problemas de siempre con Annie en la cama (Annie Hall, 1977).

Reflexión a la que llega en una localización muy concreta: un avión, durante su vieja de vuelta a Nueva York. Un lugar neutral exento de urbanidad que le imbuya. Es el único momento del filme en el que sus manías y apegos urbanos le abandonan por completo y es capaz de pensar objetivamente. Síntoma claro de la actancialidad de la urbe respecto al personaje.

Gran parte del contenido diegético, sin embargo, es de corte contextual y se ciñe a la descripción de costumbres, funcionalidad y forma urbana. El carácter funcional de la ciudad repercute en el terreno laboral, sobre todo en el ámbito artístico, y se define así como la tierra de las oportunidades, donde es más fácil conseguir el éxito y, sobre todo, la fama. Un



## *La red urbana de Woody Allen*

ejemplo claro es el exsocio de Mickey en *Hannah y sus hermanas*, que desde que se mudó a Los Ángeles cosecha grandes éxitos en televisión [1986-002].

En cuanto a los rasgos formales y configuración física del espacio nos encontramos con una ciudad muy amplia en superficies, el campo visual así lo dice, de ahí la necesidad imperante de tener que trasladarse en coche casi a cualquier sitio (Fig. 36). Factor que repercute directamente en una concentración baja de individuos por metro cuadrado, de hecho, nunca vemos grandes muchedumbres en sus calles. Una ciudad donde las casas son de construcción horizontal, muy grandes, casi mansiones, con piscina y amplias zonas verdes y ajardinadas (Fig. 37). La arquitectura, sin embargo, es también motivo de mofa para Alvy, que con un tono muy irónico comenta:

La arquitectura es realmente consistente, de veras, estilo francés al lado del español, del tudor, del japonés (*Annie Hall*, 1977).

Diversidad, pues, en el sentido urbanístico, pero sin orden ni concierto. Extraña que Allen no haga mención a la diversidad cultural californiana. Es significativo este aspecto, sobre todo si lo comparamos



Fig. 36. *Hannah y sus hermanas*.

con las conclusiones extraídas del espacio neoyorquino, en el que la diversidad y heterogeneidad cultural eran un punto clave. Obviar este elemento nos indica que podemos entender la personalidad de la ciudad como plana y muy unificada. Un personaje clave que encarna actancialmente el rol californiano es el de Tony Lazy, de cuyas acciones extraemos



Fig. 37. *Un final Made in Hollywood.*

datos de cómo es la ciudadanía de Los Ángeles. Se demuestra este solapamiento en una pequeña interlocución, cuando les pregunta a Annie y a Alvy: “¿Vosotros aún sois neoyorquinos?” (Annie Hall, 1977). Esta pregunta incumbe a la identidad social y en realidad les pregunta si aún no han sido víctimas de la seducción californiana, como le ha pasado a él. Tony se dedica a la producción de espectáculos, no podría ser de otra manera, su vida se basa en el ocio y en las fiestas. Las relaciones sociales son la clave del éxito de su carrera. Es un auténtico relaciones públicas, de ahí su carácter aperturista, que tras la extrapolación define la personalidad de Los Ángeles. Abre las puertas de su mansión a cualquiera, “el ala izquierda de la casa está libre” (Annie Hall, 1977) le dice a Annie. Un gesto también de generosidad y sociabilidad.

Asimismo, el relato californiano recae en la importancia de la belleza y el buen estado salud. Annie declara haber adelgazado un poco desde que está en Los Ángeles [1977-035], por eso Alvy la ve más guapa. Rob viste una escafandra ridícula para protegerse de los rayos del sol [1977-036]. Ellie, exmujer de Val en *Un final Made in Hollywood*, dedica su tiempo libre a hacer ejercicio y acude a un herbolario que le prepara tratamientos naturales [2002-020, 2002-003]. Esta preocupación por el bienestar hace que abunden los restaurantes vegetarianos en la ciudad. Incluso Alvy se ve obligado a pedir “brotes de alfalfa y un plato de puré de levadura” (Annie Hall, 1977) en un restaurante porque no le sirven otra cosa [1977-035]. Estos son otros ejemplos de la actividad actancial del espacio.

El clima es otro factor destacable. Siempre es soleado y apacible, incluso en Navidad. Un aspecto que también se retrata a través de las imágenes.

Aquí hace un día fantástico, sol y cielo limpio todos los días (Un final Made in Hollywood, 2002).

¿Estando aquí puedes creer que es Navidad? (...) aquí Papá Noel sufrirá una insolación (Annie Hall, 1977).

Además de lo ya comentado, a modo general se describe Los Ángeles como una ciudad tranquila, limpia, sin crimen, estupenda e irracional. Aunque los personajes de Woody Allen, excepto Dobel, expresan su odio hacia ella tácitamente.

#### 4.4.8. Oviedo y Avilés, un homenaje a Asturias

La pequeña muestra de análisis que obtenemos sobre estos núcleos urbanos es casi insignificante individualmente. Así que hemos decidido abarcar en un mismo apartado el universo diegético de ambas ciudades para no engrosar innecesariamente la estructura de la investigación. No obstante,

abordaremos la complejidad del espacio individualmente para obtener resultados de cada ciudad.

Avilés cuenta con un único diálogo valorable y 3 relaciones actanciales. En el caso de Oviedo, presenta una mención y 4 sucesos descriptibles.

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	0
Espacio funcional	0
Espacio urbano	1
Total comentarios Oviedo	1

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	2
Espacio funcional	2
Espacio urbano	0
Total acciones Oviedo	4

Tipo de espacio	Nº comentarios
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	0
Espacio funcional	0
Espacio urbano	1
Total comentarios Avilés	1

El tamaño de la muestra ya de por sí resulta significativo. Es muy pequeña en ambas ciudades. Y el desarrollo narrativo de las acciones que se suceden en ellas es prácticamente insignificante en la trama del filme. Deducimos que el viaje de los protagonistas de *Vicky Cristina Barcelona* a Asturias es una mera excusa para buscar paisajes bonitos y homenajear a la región que en 2002 concedió a Woody Allen el premio Príncipe de Asturias. Su inclusión en la red

Tipo de espacio	Nº acciones
Espacio físico	0
Espacio sociocultural	1
Espacio funcional	2
Espacio urbano	0
Total acciones Avilés	3

urbana supone un mero acto de agradecimiento por parte del director. Incluso podríamos decir –aunque desconocemos el dato, esto no es más que una conjetura que nos permitimos en este punto–, que la película formaba parte de una campaña promocional asturiana que Woody Allen protagonizó.

Conjeturas aparte, los datos analíticos dicen de Oviedo que es una ciudad de gran antigüedad y riqueza cultural por sus esculturas únicas en

lugares de culto primitivo. Donde la vida cultural y social toman un carácter intimista con pequeños conciertos y espectáculos en vivo al aire libre de corte no comercial ni destinados a las masas (Fig. 38). Con una amplia y gustosa cultura gastronómica, donde se valora lo artesano, muy tranquila y, como dice Juan Antonio, “romántica” (Vicky Cristina Barcelona, 2008).



Fig. 38. *Vicky Cristina Barcelona*.

Este entorno idílico de verdes paisajes actúa sobre la racional Vicky haciéndole olvidar su compromiso matrimonial y entregándose a Juan Antonio en la noche ovetense.

La corta estancia de los personajes en Avilés enseña el hermetismo y la privacidad de sus habitantes. El más claro ejemplo es el del padre de



Fig. 39. *Vicky Cristina Barcelona*.

Juan Antonio, una persona ermitaña que vive aislado del mundo en su casa ajardinada de las afueras donde encuentra una total tranquilidad (Fig. 39). Es el lugar idóneo para que escribir sus poemas. Poemas que no publica para privar al resto del mundo del placer de leerlos. Consideramos que esto es un modo de protección ante la tendencia consumista contemporánea en la que todo, ya sea material o conceptual, se mercantiliza. Asimismo, justifican estas secuencias

#### 4.4.9. Ciudades fantasma

Las *ciudades fantasma* son las que reciben alguna mención y no han sido escenario de ningún largometraje. En principio, no resultan núcleos de gran interés porque una muestra tan pequeña como una única mención no genera un relato

que Avilés, y la región en general, utiliza herramientas proteccionistas de su cultura autóctona para no perder la verdadera identidad asturiana. Alude, pues, al concepto de *glocalización* señalado en el contexto teórico. Woody Allen hace así su aportación –ya sea de forma altruista o no– a la campaña promocional del Principado de Asturias y reivindica la singularidad y autenticidad del lugar que lucha por mantener su cultura madre intacta.

en torno a la ciudad. No obstante, el autor siembra una semilla en el imaginario colectivo, lo que hace dignas a estas ciudades de ser recogidas en la investigación. La obra de Allen menciona ciudades como: Atenas, Creta, Mikonos, Bora Bora, Manchester, Miami,

Nápoles, Pordenone, Palermo, Philadelphia, Pitsburg, San Francisco y Sevilla. A pesar de la fugacidad del comentario, son ciudades valoradas calificativamente. Por ejemplo, las islas griegas reciben juicios explícitos acerca del romanticismo y la belleza del lugar. Sin duda, es otro destino al que desean ir las parejas.

He planeado un viaje increíble para nosotros, nunca he estado en la Acrópolis ni el Partenon (A Roma con amor, 2012).

He estado en Atenas, pero dicen que las islas son un paraíso (Match Point, 2005).

Suena muy romántico ¿verdad? Míkonos y Creta (Match Point, 2005).

¿Sabéis? Le compré a Chris un antiguo amuleto griego de la fertilidad (...) tenía que ponérselo debajo de la almohada durante dos meses y no pasó nada, por supuesto (Match Point, 2005).

Este último comentario sobre Grecia recae en la tradición cretense y sus creencias antiguas. Quizá los rituales no funcionen, sobre todo si no se cree en ellos, pero forman parte de la cultura originaria. En cuanto a las ciudades italianas, recogen la misma idea de romanticismo y alude, en algún caso, a la riqueza gastronómica.

Se empeñó en que me fuese con él a Nápoles y a Roma y sonaba tan romántico. Son lugares con los que había soñado y pensé que quería hacerlo, pero te añoré demasiado (Todo lo demás, 2003).

¿Podemos ir a Sicilia? He visto tantas fotos de Palermo, no sé, es tan romántico (A Roma con amor, 2012).

No conozco Nápoles, dicen que es precioso (A Roma con amor, 2012).

No hay comida como la de Nápoles (A Roma con amor, 2012).



Nos volvemos a casa. Sí, sí, volvemos a Pordenone. No quiero ver a mis tíos, mis tías y a todos los amigos cretinos que tienen. Quiero mi antiguo trabajo, quizá no seremos ricos pero tendremos una vida mejor (A Roma con amor, 2012)

Pordenone es una pequeña ciudad italiana de la que tenemos consciencia a través de su oponente, Roma. Antonio y Milly deciden volver a su sencilla vida en Pordenone tras conocer los entresijos romanos y la complicada vida que la ciudad les ofrece. Pordenone representa la cultura tranquila, apacible y aislada de la Italia más profunda. Con esta última apreciación, encontramos similitudes en el tratamiento de las ciudades europeas, a excepción de Londres, que las dibuja como el *súmmum* del romanticismo y con una cultura propia muy definida. En torno a Europa encontramos otras dos alocuciones, una de Sevilla

muy descriptiva y otra de Manchester que deja lugar a la interpretación por su sentido metafórico.

Sí, Sevilla es increíble (Vicky Cristina Barcelona, 2008). Estoy en escena, estoy con el truco del desmaterializador con esa chica de Manchester, no sé de dónde sacan a esa gente pero... se parecía a toro sentado (Scoop, 2006)

Más allá del chiste, la imagen icónica de toro sentado no deja en muy buen lugar a la ciudadanía de Manchester, que queda como poco amigable y de apariencia poco atractiva. Ahora bien, en Asia destaca la ciudad de Bora Bora como lugar inolvidable alejado del tumulto de las estresantes ciudades occidentales:

Me encanta Bora Bora, desde que fui allí no me lo saco de la cabeza (Todos dicen I love you, 1996).

Desde luego que es precioso, de noche las estrellas son tan luminosas que casi puedes leer con su luz (Todos dicen I love you, 1996).

En cuanto a ciudades estadounidenses, Pittsburg aparece como una ciudad de vida tranquila y humilde, en contraposición a Nueva York. Miami como una ciudad de referencia en la escena del espectáculo y muy cara. San Francisco como un lugar libre que sobresale por los movimientos sectarios y el consumo de drogas; estereotipo urbano manado del movimiento hippie surgido allí. Y finalmente Philadelphia, ciudad religiosa y de cultura muy tradicional donde no tienen cabida los engaños amorosos ni el aperturismo sexual. Conclusiones que extraemos de los siguientes diálogos:

Hace diez años yo secuestré a esta mujer de una preciosa vida de clase media en Pittsburg (Balas sobre Broadway, 1994).

De Miami yo sé uno (chiste) estupendo ¿sabes? Ese de los hoteles que son tan caros que... Te cuesta por ejemplo

150 dólares la habitación sólo una noche. Y pregunto: ¿no hay alguna más barata? Si, una de 10 dólares pero tendrá que hacerse la cama. Y me da unas tablas, unos clavos y un martillo, ya sabes (Broadway Danny Rose, 1984).

Mi primera mujer era maestra en un parvulario ¿sabes? Empezó a drogarse, se marchó a San Francisco, hizo terapia de grupo y acabó de sierva de Moon. Ahora trabaja como agente artístico (Manhattan, 1979).

Eh, a qué vienen tantas explicaciones, por favor, soy de Philadelphia, quiero decir que creemos en Dios, de modo que... (Manhattan, 1979).

Oh no, dejemos eso Dany, soy de Philadelphia y nunca hablamos de esas cosas (orgasmos) en público (Manhattan, 1979).

Yo soy de Philadelphia, mi familia nunca tuvo líos, mis padres llevan 43 años casados, nadie engaña a nadie (Manhattan, 1979).

## 4.5. La construcción espacial del discurso

Es el turno de conocer cuál es el uso que Woody Allen hace del espacio filmico para configurar el relato urbano a través de las imágenes. Nos ceñimos, en este caso, a los resultados del análisis de las secuencias descritas. Éstas son las que muestran visualmente el espacio urbano capturado y las que ofrecen la imagen icónica de la ciudad. Surgen, por tanto, de la propia técnica que hace posible la captación de imágenes en movimiento.

El espacio filmico interno y su articulación configuran la base del discurso cinematográfico. A través del campo visual se materializa el espacio narrativo. Sin la técnica no hay relato cinematográfico posible. De ahí la importancia que toma la dimensión discursiva. Las tomas captadas y la articulación

del montaje hace posible la complexión holística del relato filmico. Ahora bien, es preciso conocer la materia prima mediante un proceso de descomposición y análisis de la secuencia que nos derive, consecuentemente, en datos sustanciales. Tras realizar este proceso nos hemos dado cuenta de que en la filmografía de Woody Allen se diferencian tres grandes tipos de secuencias descriptoras del espacio urbano. Según adelantábamos en el diseño de la investigación, la ciudad puede quedar descrita de tres maneras diferentes: 1) mediante descripción totalmente discursiva, en secuencias que carecen de relación actancial focalizada; 2) descripción actancial contextual que aparece en secuencias donde el

espacio urbano sirve de escenario de la acción; y 3) descripción actancial conductual, en secuencias en la que la ciudad es una extensión psicológica del personaje que interpreta la acción. Asimismo, algunos fragmentos albergan cualidades de los tres tipos de descripciones y las hemos denominado híbridas.

El recuento de datos nos dice que la ciudad, mayoritariamente, toma un valor contextual en el relato fílmico, es decir, sirve de marco en la que localizar una acción. Aparentemente esta justificación restarían interés en el estudio de la ciudad como

agente determinante del transcurso de la narración, puesto que en la gran mayoría de ocasiones la ciudad funciona como un elemento escénico, no escenográfico. Sin embargo, el objetivo principal es conocer las herramientas discursivas con las que se conforma un relato urbano, ya sean mayoritarias o minoritarias, por lo que no descartamos ninguna modalidad de creación por poco representativa que sea. Así conoceremos los diferentes usos que el director hace de la expresión fílmica.

#### 4.5.1. La narración discursiva

Abordamos en este punto las descripciones urbanas de tipo discursivo. Las diferenciamos claramente por ser secuencias de contenido eminentemente

icónico y sin relación actancial. A pesar de las cifras minoritarias de secuencias de este tipo, es relevante destacarlas porque están presentes en 12 de las

17 películas de nuestro corpus de estudio. Dato que confirma el uso recurrente de estas secuencias en al filmografía urbana del director. Pero ante todo despierta nuestro interés la particularidad que presentan en su conformación global, ya que todas ellas coinciden en rasgos muy concretos: la música. Todas son secuencias con imágenes sucesivas de localizaciones urbanas, compuestas mediante el montaje externo y van acompañadas de música, ya sea intradiegética o extradiegética.

El ejemplo más claro es la primera secuencia de *Manhattan* [1979-001], cargada de gran impacto visual y que persigue aproximarnos a la ciudad en la que se va desarrollar la trama. La propia articulación del montaje esconde tras estas secuencias una particularidad clave. Apparentemente son secuencias

contenedoras de imágenes inconexas que buscan el dinamismo del filme. Se configuran como un momento de pausa en el relato fílmico global. Un microrelato dentro del relato que sumado a la musicalidad otorga a estas secuencias la cualidad de *videoclip musical*.

Todas las ciudades han sido protagonistas en alguna ocasión del *videoclip urbano*. Pero si hay videoclips que sobresalen entre los demás, tanto por durabilidad como por impacto visual, son los que dan comienzo a *Manhattan* [1979-001] y a *Medianoche en París* [2011-001]. Ambas secuencias guardan la misma estructura formal y deslumbran por la calidad y belleza de la imagen. Así Allen consigue poner a Nueva York y a París al mismo nivel jerárquico en cuestiones de posicionamiento urbano.

	Nº planos	Duración secuencial
1979-001	61	0:03:50
2011-001	60	0:03:31

Con cifras muy similares sobre la configuración formal de la secuencia, Allen disequilibra la balanza para dar mayor visibilidad a Nueva York en número de planos y duración secuencial. Además, el plano 61, el que marca la diferencia, resulta simbólico por los fuegos artificiales que iluminan la imagen a modo de triunfo (Fig. 40). El resto de planos, en ambas secuencias, enseñan lugares emblemáticos de la ciudad, se ubican en localizaciones concretas con una estética muy cuidada y son planos en los que predominan las escalas abiertas, las angulaciones

normales y el estatismo de la cámara. Ahora bien, fijándonos en el plano del contenido, hallamos que ambos casos engloban una narración espacio-temporal: nos relatan como es un día en la ciudad. Resultan, por tanto, *videoclips narrativos*.

La secuencia 1979-001 de *Manhattan* inicia con el amanecer neoyorquino. La luz natural nos marca el recorrido del día y acompaña la actividad urbana de cada franja horaria. Los planos iniciales



Fig. 40. *Manhattan*.

nos conducen de la tranquilidad matinal propia del despertar al inicio de una jornada laboral (Fig. 41). Nueva York se despierta y comienza el tráfico, que se va intensificando, los ferrys llegan a puerto colapsados de trabajadores que inundan Manhattan, la actividad urbana se intensifica y la muchedumbre ocupa las calles (Fig. 42). Al caer la tarde las imágenes se oscurecen y la jornada de trabajo finaliza, comienza el tiempo de ocio. Broadway se ilumina, los museos se llenan, comienzan los espectáculos deportivos y las parejas disfrutan de su tiempo libre en la ciudad. El broche de oro lo marcan los fuegos artificiales. Ha sido un día espectacular.

Por su parte, la secuencia 2011-001 de *Medianoche en París* utiliza el mismo recurso de la luz para enmarcar la franja temporal. París amanece apacible (Fig. 43), despierta con tranquilos

desayunos en terrazas exteriores, comienza su actividad cautelosamente, sin tumultos, tráfico fluido y ávidos turistas. Cae la tarde tras el almuerzo y una intempestiva tormenta irrumpe la ciudad reduciendo el nivel actividad (Fig. 44). Ocio, deporte y turismo remontan tras el chaparrón. La noche recoge los coches de vuelta al hogar.

Con la belleza compositiva de estas imágenes Allen logra captar la atención del espectador que asiste atónito a una ruta turística por la ciudad sin levantarse del asiento. Ahora bien, analizando las secuencias y comparándolas entre sí advertimos notables diferencias entre ambas. Las primeras diferencias las señala en el propio *espacio filmico externo*. Mientras Nueva York está retratada en blanco y negro, París toma apariencia mediante el color. El uso de una película monocromática en el primer caso,

*Análisis e interpretación de la ciudad como espacio narrativo cinematográfico*



Fig. 41. *Manhattan*.



Fig. 42. *Manhattan*.



Fig. 43. *Medianoche en París*.

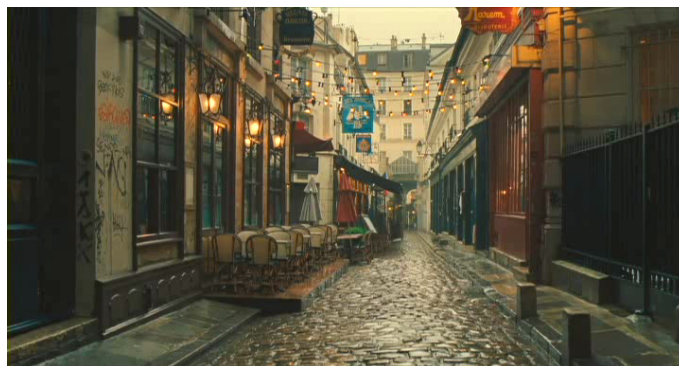


Fig. 44. *Medianoche en París*.



es una condición discursiva que acompaña el sentido que toman las alocuciones diegéticas en las que se refiere a Nueva York como una *ciudad en blanco y negro*. No hay manera más evidente de expresar la esencia neoyorquina que generar un relato en consonancia discursivo-narrativa. Nueva York se representa en forma y en contenido en un microrelato perfecto desde el punto de vista espacial.

Así es como yo la recuerdo cuando era pequeño. Quizás sea una reminiscencia de viejas fotografías, películas, libros y todo eso. Pero así es como recuerdo Nueva York. Además, lo recuerdo siempre con la música de Gershwin (McCann, 1990, p. 31).

Esta declaración nos reafirma las conclusiones obtenidas. Nueva York, principalmente en la película *Manhattan*, ofrece la cara dulce de la ciudad, la enternecedora y memorable, es decir, la idealizada.

Asimismo, *Manhattan* utiliza un formato de 35mm panorámico, con una relación de aspecto de 2,35:1, es decir, un formato que destaca por la horizontalidad extrema del encuadre. Sólo en dos ocasiones utiliza el CinemaScope en películas urbanas, siempre para retratar Nueva York, y resulta paradójico que lo haga en este filme teniendo en cuenta, sobre todo, la verticalidad de la conformación espacial neoyorquina. Entendemos que la búsqueda de imágenes paisajísticas requiriera esta técnica que, además, por el propio proceso de compresión y descompresión de la imagen filmada, da un efecto visual de engrandecimiento espacial. De ahí el gran impacto de la secuencia. Por otra parte, este efecto ofrece una imagen distorsionada de Nueva York, que a su vez consolida el argumento de la ciudad idealizada.

No requiere la primera secuencia de *Medianoche en París* el uso de CinemaScope, ya que si por algo destaca París es por las grandes dimensiones espaciales de su horizontalidad<sup>90</sup>. Conseguir el efecto de amplitud espacial resulta muy sencillo ya que es una condición orgánica del espacio parisino. Así que el formato utilizado para filmarla es más estandarizado, con una relación de aspecto de 1,35:1, que sigue tomando forma horizontal, pero no de manera extrema. Así, el campo visual de París es mucho menos agobiante que el de Manhattan. Desde la descripción visual se

---

<sup>90</sup> Precisamente por esta razón sería más congruente que el espacio parisino estuviera filmado con un formato panorámico. Pensamos que la elección tiene una clara intención como, por ejemplo, posicionar Nueva York como la única ciudad digna de tomar una forma especial en el espacio fílmico.



Fig. 45. *Manhattan*.

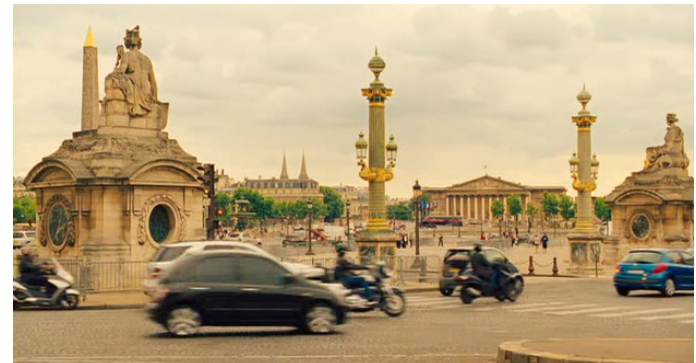


Fig. 46. *Medianoche en París*.

hacen notables algunos parámetros urbanos tan significativos como: la dimensión espacial, el tipo de construcción y la concentración. Muy ilustrativa resulta la comparación de estas secuencias en cuanto a la descripción urbana. Pues sólo la oscura imagen de Manhattan y su paisaje recargado de edificios y muchedumbre deja una sensación de agobio en el espectador (Fig. 45). Sensación que implica la dureza misma de la ciudad que Ike ya contemplaba: “él era tan duro y romántico como la ciudad a la que amaba” (Manhattan, 1979). En cambio, el matiz de París, la luminosidad de la imagen, la visibilidad del cielo y la prudente actividad urbana produce una sensación completamente contraria, resulta un auténtico placer para la vista (Fig. 46). La imagen icónica de París es atractiva, seductora e impele al deseo por la ciudad. Así pues, el mismo discurso nos habla de la ensoñación

que recubre París. Conclusión que también extraíamos de análisis diegético. Asimismo, la arquitectura recargada parisina, las esculturas permanentes que adornan el espacio público y la amplitud espacial son un símbolo distintivo de la grandeza de la ciudad que llega a caer en la opulencia, tal y como describíamos la personalidad parisina encarnada en el personaje de John.

Otra diferencia entre las dos secuencias es que en Manhattan, además de la música, utiliza la voz en off para narrar el contenido de la imagen. Recurso omitido en el caso de París porque las imágenes hablan por sí solas y el uso de la voz rompería la sensación onírica de la secuencia. Recae de nuevo en plasmar Nueva York como una ciudad real, tangible, de experiencias pragmáticas, mientras que construye París con la dulcificación característica de

un placentero sueño. Principal oposición entre las ciudades a la que habíamos aludido previamente. Sin embargo, si algo destacamos de este análisis es la pugna entre ambas ciudades por ostentar el título de núcleo principal de la red urbana, porque, como ya sabemos, las dos son puntos de referencia en su ámbito territorial.



Fig. 47. *Broadway Danny Rose*.

La película que más secuencias de este tipo contiene es la comedia musical *Todos dicen I love you*, como era de esperar. Además este largometraje tiene la particularidad de que la música toma un uso pseudodiegético, es decir, que son los personajes los que interpretan las canciones aunque la melodía es enlatada. Además se enmarca en diferentes ciudades, lo que deja una amplia muestra de análisis. La secuencia inicial de este filme destaca por ser también eminentemente narrativa [1996-002]. Cuenta la historia de amor entre Skylar y Holden. Un amor enmarcado en las inmediaciones de Central Park y del que dejan huella por toda la ciudad haciéndola testigo y cómplice del compromiso.

Central Park adquiere también protagonismo en un videoclip de *Broadway Danny Rose* donde

## *La red urbana de Woody Allen*

podemos admirar el divertido desfile que se celebra allí el día de Acción de Gracias (Fig. 47) [1984-014]. Tina asiste a ver el evento con su nueva pareja, pero no se contagia del ambiente festivo porque en realidad es con Danny Rose con quien quiere pasar el día. Como vemos, Central Park vuelve a enmarcar los vaivenes de una relación amorosa. El fragmento



Fig. 48. *Hannah y sus hermanas*.

que nos narra el comienzo de una relación especial entre Holly y Mickey en *Hannah y sus hermanas* [1986-027] también resulta interesante. Como todo romance, coincide en Central Park. Es más, enmarcar el último plano de esta secuencia en el propio parque es lo que nos indica que esa relación está comenzando. Central Park toma un cariz simbólico



Fig. 49. *Hannah y sus hermanas*.

en la filmografía de Allen y deja de ser un elemento de contexto. Representa la cara más dulce de la ciudad, la del enamoramiento. Aunque, en ocasiones, la de la ruptura. En cualquier caso, Central Park al configurarse como punto de encuentro sentimental en la filmografía, pierde su cariz contextual para aproximarse a un uso más conductual del espacio, es



Fig. 50. *Hannah y sus hermanas.*

decir, un espacio que recrea el estado emocional de quienes ocupan la escena.

En esta misma película la ruta turística que hacen Holly y April con el arquitecto David [1986-007] es otro caso claro de discurso narrativo. Ya hemos hablado de esta secuencia previamente. Destaca por ser ilustrativa de la heterogeneidad



Fig. 51. *Hannah y sus hermanas.*

imperante en la arquitectura neoyorquina (Fig. 48, Fig. 49, Fig. 50 y Fig. 51). Diversidad, como veíamos, que guarda unas proporciones y líneas estéticas que en el conjunto resultan acordes. Pero Allen en este caso lo que pretende es que el espectador preste atención a esas “estructuras vitales” (Hannah y sus hermanas, 1986), a esos edificios del paisaje urbano que son los que dan vida a un espacio inerte. Por eso deja a un lado la actancialidad de la secuencia.



Fig. 52. *Manhattan*.

Es un fragmento eminentemente visual en el que abundan los planos subjetivos con una angulación contrapicada. Esta angulación es ilustrativa del tipo de construcción vertical que predomina en Manhattan e indica que el viandante tiene que alzar la vista hacia el cielo para poder contemplar tales construcciones. Allen obliga al espectador a que observe estas vistas y a que se detenga a pensar, por un momento, en la grandeza de la ciudad, pues



Fig. 53. *Manhattan*.



parece que los edificios tocan el cielo. Otros videoclips narrativos de menor duración son, por ejemplo, la secuencia que cierra *Manhattan* [1979-037] que con sólo tres planos escalados de menor a mayor amplitud (Fig. 52, Fig. 53 y Fig. 54), nos señala el adiós que dice Tracy a Nueva York [1979-036]. Esta secuencia ilustra también el vínculo existente entre la ciudad y el personaje que interpreta Woody Allen, Isaac. Los tres planos tienen una luz diferente, la secuencia se va



Fig. 54. *Manhattan*.

oscureciendo paulatinamente e indica la tristeza que siente Isaac por la marcha de Tracy. La ciudad también se resiente y lo manifiesta oscureciendo el entorno. Como veíamos, ocurre exactamente lo contrario en *Annie Hall* cuando Annie regresa a Nueva York. En este caso la ciudad quedaba iluminada por tenues rayos de sol como muestra de su felicidad (Fig. 6).

Pero la excusa perfecta para exhibir las ciudades es el interés turístico que caracteriza a muchos de los personajes. Sobre todo en las películas europeas el propio guión se confecciona a la medida de las ciudades, para que éstas tengan su momento de protagonismo. Bien sean largas caminatas por París a las orillas del Sena, autobuses turísticos en Nueva York paseos en góndola en Venecia o búsqueda de rincones para fotografiar en Barcelona, toda



ciudad queda homenajeada con su propio videoclip. La mayoría de estos fragmentos son anarrativos, es decir, netamente descriptivos o, mejor aún, expositivos. En la modalidad del *videoclip expositivo* no cabe narración discursiva alguna, quizá sí una cronología espacio-temporal, pero son mayoritariamente secuencias que persigue mantener la atención del espectador en el marco contextual y exhibir el espacio urbano correspondiente.

Por otra parte, localizamos secuencias en formato videoclip que son de carácter situacional, es decir, sitúan al espectador en el espacio en el que se va a desarrollar la acción narrativa. Es recurrente en la filmografía de Allen encontrar este tipo de secuencias que no son narrativas en contenido propio, pero que suponen el preludio de una acción. El ejemplo más ilustrativo es la primera

secuencia de *Misterioso asesinato en Manhattan* [1993-001], que sigue la estela inicial de *Manhattan* pero se queda en el vacío narrativo. Una vista aérea de Nueva York en una sola toma que cierra focalizando el plano en el Madison Square Garden (Fig. 55). Ubica al espectador en el exterior del centro deportivo para indicar que la secuencia



Fig. 55. *Misterioso asesinato en Manhattan*.

consecutiva va a transcurrir en su interior. Son fragmentos visuales en las que el director aprovecha para descubrir rincones y vistas espectaculares de la ciudad. Es un estilo definido y muy característico de Woody Allen hacer este tipo de secuencias. No necesitaría hacerlas, pues con un simple plano del exterior del recinto el espectador ubica la acción. Pero él se regocija en enseñarnos la ciudad rodando

#### 4.5.2. El escenario urbano

Entre las diferentes formas de plasmar el espacio urbano, la mayoritaria es la que hace un uso contextual del mismo. El discurso fílmico requiere de iconicidad, de un espacio contextual materializable a través del dispositivo de captación. En otras palabras, requiere de un escenario. En nuestro caso está

este tipo de secuencias a las que hemos denominado *videoclip situacional*. La bibliografía específica del videoclip no contempla esta tipología como un formato nativo. Sin embargo, en la filmografía de Woody Allen es recurrente y lo consideramos un modelo *ad hoc* para la confección del discurso fílmico.

claro que el escenario al que prestamos principal interés es la ciudad. Por tanto, a la hora de ubicar el contexto de la narración parece razonable pensar que mayoritariamente las secuencias van a estar ubicadas en localizaciones exteriores. Y así es. Un rasgo apreciable en la filmografía de Woody Allen

## La red urbana de Woody Allen

es que abusa de la contextualidad espacial con el único fin de retratar la ciudad. Cualquier acción o conversación, siempre que puede, la enmarca en un contexto urbano. Y cuando no puede hacerlo por tratarse de una secuencia rodada en interiores, se las ingenia para que contemplemos el paisaje. Una de las secuencias que mejor explica esta situación la



Fig. 56. *Match Point*.

hallamos en *Match Point* [2005-009], cuando Chris y Chloe acceden a su nueva casa (Fig. 56). Sabemos que la historia sucede en Londres, pero para que no quede lugar a duda, desde el interior de la casa de enormes ventanales se visualiza el río Támesis y el Big Ben, uno de los lugares más significativos de la capital británica. El valor que toma Londres



Fig. 57. *Broadway Danny Rose*.

en este caso es el de ubicar la acción narrativa. Por otra parte, no cualquier persona puede permitirse vivir en el centro londinense a las orillas del Támesis, lo que también es indicativo del alto nivel social de la pareja.

La misma situación ocurre en *Broadway Danny Rose* [1984-004] cuando Danny negocia



Fig. 58. *Todos dicen I love you.*

la contratación de un espectáculo con un director de hotel (Fig. 57). Reunidos los dos en el despacho de éste, a través del ventanal, aparece Times Square, corazón de Broadway y punto neurálgico de la escena teatral neoyorquina. Secuencia que no podría estar enmarcada en ningún otro lugar. Otro ejemplo es el de Venecia (Fig. 58)



Fig. 59. *Un final Made in Hollywood.*

o París en *Todos dicen I love you* [1996-007, 1996-024]; o las también reuniones de negocios de *Un final Made in Hollywood* (Fig. 59) donde vemos el *skyline* neoyorquino a través de los cristales [2002-001, 2002-007]. Resulta una forma muy característica de Allen captar así el entorno. Trata de economizar en planos situacionales exteriores previos a la acción, para situar al espectador desde el propio espacio interior donde se desarrolla la trama. Esta sería una dinámica opuesta a la del *videoclip situacional*, aunque ambas opciones persiguen el mismo objetivo: enseñar el paisaje urbano.

Pero sin lugar a dudas en lo que se recrea Woody Allen es en las largas conversaciones de los personajes mientras pasean por la ciudad. "Pero así es la vida en la ciudad. La vida en la ciudad es

andar por la calle y hablar (...). La vida en la ciudad es una interacción verbal" (Björkman, 1995, pp. 71-72). Pocas son las ocasiones que retrata a un personaje paseando solo y éstas son normalmente secuencias en las que el espacio toma un sentido conductual. El verdadero sello del director lo encontramos en la urbe misma, en sus calles, en un espacio amplio que le permite filmar esos largos planos secuencia tan característicos que recrean acciones de lo más cotidiano. El montaje interno es la herramienta predominante a la hora de contextualizar el espacio metropolitano. Este tipo de montaje ralentiza el ritmo diegético y, consecuentemente, repercute en la importancia del diálogo y la actuación. De ahí nuestro interés primordial en estudiar el contenido dialógico-narrativo. Por tanto, la ciudad es un espacio de confesiones, un espacio de interacción

y, tal y como expresa el discurso, un espacio continuo sin fragmentación. Según argüíamos en el contexto teórico, la interacción era una de las claves para la conformación de una ciudadanía y una cultura identitaria común. Así pues, que la mayoría de las interacciones urbanas de la filmografía de Woody Allen estén narradas a través de un discurso sin fragmentar, alega tal condición: la unicidad del lugar, la permanencia y el equilibrio cooperativo. Ya no importa, en este punto, a qué núcleo nos refiramos, lo relevante es que en toda ciudad se dan este tipo de situaciones. Es así un relato unitario, un signo de distinción urbana. Y el movimiento externo que suele acompañar a estas escenas dinamiza el discurso y representa la actividad constante del entorno.

Contamos con múltiples casos de este tipo en nuestro corpus de análisis. Son secuencias de

duración variable, desde los casi 3 minutos a los apenas 15 segundos, normalmente con movimiento de cámara mediante *travelling* o *panorámica* y con una coreografía interna que permite la variación de escala de plano sin necesidad de montaje externo. Imperan los planos abiertos o medios, en escasas ocasiones Woody Allen capta planos cortos y excepcionalmente el detalle. Esta tendencia a las escalas amplias favorece el discurso urbano que solicita su protagonismo en escenas eminentemente actanciales y dialógicas. El fragmento de mayor duración lo encontramos en *Misteriosos asesinato en Manhattan* [1993-019] cuando Larry y Carol hacen guardia a la puerta del Hotel Waldron. Es una secuencia sin apenas movimiento y utiliza los *barridos* y *panorámicas* para fijar la atención del espectador en el punto de interés de los personajes. Maneja

así la focalización interna haciendo al espectador cómplice de la espera de los personajes; escena que toma un cariz muy teatral. *Delitos y faltas* [1989-010] ofrece otro ejemplo de cómo la coreografía interna de la escena y los ligeros movimientos externos de la cámara articulan el escalado de planos desde la vista general al detalle. En *Match Point* [2005-005] podemos ver también cómo juegan estas secuencias con el *fuera de campo*. Chris entra en plano desde el propio interior de la escena al atravesar la puerta de un establecimiento (Fig. 60), el personaje en un inicio está fuera de campo, tras el escenario principal, y le vemos cuando interactúa con ese escenario. Por su parte, Nola, aparece desde el *fuera de campo imaginario*, aquel espacio que sabemos que está, pues es la prolongación de la calle, pero que nunca llegamos a ver (Fig. 61). Podríamos considerar el acceso de



Fig. 60. *Match Point*.

Chris al plano como un nuevo recurso del director para enseñar el entorno metropolitano. Un escenario que, al estar principalmente en cuadro, toma un protagonismo inicial que posteriormente cede al personaje cuando éste interactúa con él.

Hemos mencionado con anterioridad que *Annie Hall* es una película técnicamente sin precedentes.





Fig. 61. *Match Point*.

Una de sus particularidades más impactantes es el uso de la pantalla partida para mostrar en la pantalla al mismo tiempo dos escenas desarrolladas en distintas localizaciones. Esta modalidad discursiva también acoge escenas urbanas en *Un final Made in Hollywood*. Asistimos a la conversación telefónica que tienen Ellie y Hal, cada uno situado en una

ciudad, Nueva York y Los Ángeles, respectivamente (Fig. 62). Así, en un mismo plano visualizamos dos espacios que quedan contrapuestos tanto por la imagen discursiva como por las acciones y diálogos.

Por último tenemos las secuencias contextuales articuladas mediante montaje externo. Se caracterizan por el estatismo escénico y del sistema de captación, con pequeñas excepciones. La planificación está muy medida y encontramos ya escalas medias y cortas. El entorno ostenta menos protagonismo y el discurso fílmico recoge sobre todo el matiz de la interpretación. Por tanto son secuencias de intensidad dramática. La ciudad o localización siguen presentes, pero sin funcionalidad aparente ni protagonismo. La visita de Vicky al Parque Güell, donde se encuentra con Juan Antonio tras de su *affaire* [2008-018], es un ejemplo representativo de la contextualidad





Fig. 62. *Un final Made in Hollywood.*

espacial con montaje externo. El inicio de esta secuencia de *Vicky Cristina Barcelona* ubica a cada personaje en la localización. Al encontrarse, el plano encuadra a los dos en una toma larga y según avanza la conversación hacia la parte sentimental, el discurso comienza a fragmentarse. Tal fragmentación también es el indicio de la separación

entre ellos. Los planos que encuadran a Vicky son más cerrados que los de Juan Antonio, lo que nos hace pensar que él quiere permanecer distante (Fig. 63 y Fig. 64). Vicky, por su parte, está dolida por el rechazo de Juan Antonio tras su fugaz relación y los planos se cierran para enseñarnos su gesto de confusión. Este discurso también nos hace entender aspectos de la personalidad del personaje. Juan Antonio parece frío y muy realista ante la tesitura y sus planos son siempre de la misma escala. Los vaivenes psicológicos de Vicky dejan también estela en el montaje y los planos que la enfocan cambian de tamaño según varía el tono de la conversación. El espacio filmico interno también se humaniza en estas secuencias al empatizar con el personaje. La ruptura entre Yale y Mary en *Manhattan* es un caso parecido (Fig. 65). Han quedado en la



Fig. 63. *Vicky Cristina Barcelona*.



Fig. 64. *Vicky Cristina Barcelona*.

terrazza de un restaurante. Yale quiere romper la relación. La separación entre ambos también la sufre el discurso, pues ningún plano los enfoca juntos. El uso del escorzo en esta secuencia es también muy particular, sitúa al personaje emisor de la alocución en un extremo del encuadre que no es el punto central de atención. De esta manera podemos



Fig. 65. *Manhattan*.

ver la actividad ciudadana y el espacio de contexto, lo que rompe en cierta medida el gran momento dramático que están viviendo los personajes. Se cede,

### 4.5.3. El valor conductual del espacio

Si ya hemos adelantado el mimetismo discursivo con la acción narrativa en secuencias meramente contextuales, en el caso del valor conductual del espacio no va a ser diferente, sobre todo teniendo en cuenta que la articulación del montaje de estas secuencias es en su mayoría externa, es decir, se trata de secuencias fragmentadas en planos.

Enmarcamos en esta tipología aquellas secuencias en las que el espacio urbano presenta síntomas de humanidad, es decir, que es capaz de

pues, cierto protagonismo al espacio urbano desde un punto de vista discursivo.

sentir lo que el personaje siente. Hemos hablado ya de la vinculación de Alvy con Nueva York en *Annie Hall* y de la secuencia final de este filme [1977-038]. Pero no es el único caso representativo. Nueva York también sonríe cuando Val recobra la vista [2002-014] en *Un final Made in Hollywood* y llora por la traición de Lee a su hermana en *Hannah y sus hermanas* (Fig. 66) [1986-016]. Lo demuestra mediante manifestaciones climatológicas, bien con sol o lluvia. La conductualidad la vemos también manifiesta en la tristeza neoyorquina por el adiós de

Tracy en *Manhattan* expresado con el ocultamiento solar [1979-037], que también se consolida como secuencia discursiva. Vemos por tanto que la categorización en muchos casos es híbrida, pero nos hemos limitado a extraer de cada fragmento lo más relevante a la hora de clasificarlos y de extraer lo datos más significativos.



Fig. 66. *Hannah y sus hermanas.*

En cualquier caso, en *A Roma con amor* encontramos la vinculación espacio-personaje en varias ocasiones. Jack ha caído rendido al encanto de Mónica, íntima amiga de su novia Sally. John advierte a Jack de la difícil situación en la que se puede encontrar si sigue encaprichándose de Mónica y lo hace en una localización muy concreta, un moderno anfiteatro romano (Fig. 67) [2012-032]. Tras la negativa de Jack a aceptar los consejos de John, éste le contesta: “Adelante, lánzate al pozo” (*A Roma con amor*, 2012). Así, el espacio diegético toma un valor simbólico y comunicativo, ya que el anfiteatro estaba reservado antiguamente a la lucha de gladiadores, una lucha a muerte, lucha que simboliza la dicotomía a la que Jack se enfrenta. La localización



Fig. 67 *A Roma con amor*.

es un símbolo de la duda existencial que Jack ampara. La siguiente conversación entre Jack y John sobre Mónica transcurre en un entorno ruinoso de Roma [2013-036], también un espacio muy significativo que indica el estado de desasosiego del muchacho por haberle presentado a Mónica a un atento italiano. El encuadre habla por sí



Fig. 68. *A Roma con amor*.

solo, Mónica y Leonardo haciendo fotografías mientras Jack está solo y apesadumbrado (Fig. 68). Entre Jack y Mónica sólo se ven ruinas, la misma senda que puede llegar a tomar su vida con solo una decisión precipitada. A continuación, una escena de Jack y Mónica en las termas romanas en una noche de tormenta indica que la lucha interna de Jack ha

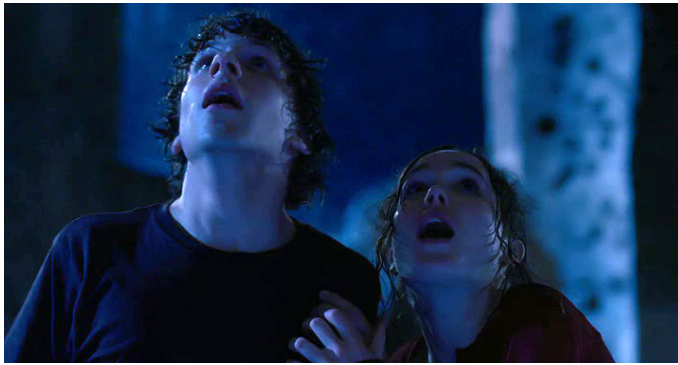


Fig. 69. *A Roma con amor*.

terminado, se ha decidido por Mónica [2012-041], lo que también sabemos por el plano tan cerrado que encuadra a los dos personajes. Un cuadro íntimo que desencadena el apego de estos personajes (Fig. 69).

#### 4.5.4. Hibridación discursivo-actancial

Hemos catalogado las secuencias descritas en tres categorías, pero algunas de ellas las debemos considerar híbridas. Esto es así porque su contenido acoge el formato videoclip y a su vez narra una acción focalizada. El uso del espacio que hace Allen

en estas secuencias es muy rico desde todas las perspectivas y, por tanto, complica la clasificación creada inicialmente. El caso más claro que ilustra esta posibilidad es una secuencia de *Annie Hall* rodada en Los Ángeles [1977-024]. Annie, Alvy



## *La red urbana de Woody Allen*

y Rob van en coche por Beverly Hills mientras charlan, de fondo se escuchas villancicos y cierra la secuencia con planos descriptivos del entorno (Fig. 70). Cumple por tanto con las características de la secuencia discursiva y la actancial, haciendo del fragmento un caso relevante de estudio. Resulta muy completo en contenido y en forma: los



Fig. 70. *Annie Hall*.

diálogos mencionan pros y contras sobre la ciudad, suceden localismos actanciales y el discurso acompaña el sentido de la diégesis. Este fragmento resume a la perfección el filme en cuanto a la oposición espacial de ciudades enfrentadas.

Rob habla de lo relajado que vive en Los Ángeles mientras un plano subjetivo ligeramente



Fig. 71. *Annie Hall*.

contrapicado enfoca al horizonte; sólo se ve el cielo y las palmeras (Fig. 71). Ningún rascacielos oculta la vista como ocurre en las escenas de Nueva York. Por otra parte, Alvy se mofa de los diferentes estilos arquitectónicos que conforman el paisaje y de nuevo un plano subjetivo materializa la escena (Fig. 72). Con esta imagen describe el modelo estándar de

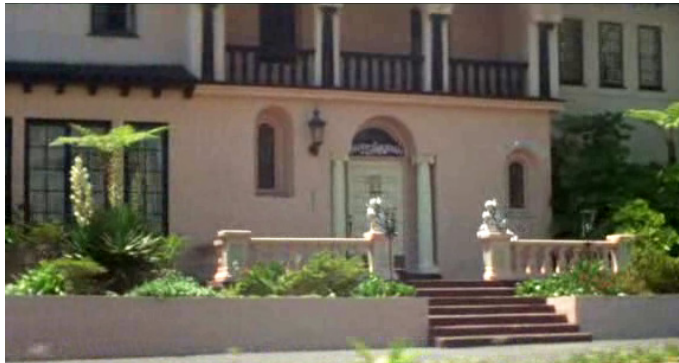


Fig. 72. *Annie Hall*.

vivienda de la ciudad: casas de concepción horizontal muy grandes y ajardinadas. Al criticar los distintos estilos arquitectónicos describe también la disparidad incoherente con la que está conformado el espacio físico. La imagen acompaña a la narración con planos de rascacielos junto a zonas desérticas y establecimientos pequeños de baja altura. Los



Fig. 73. *Annie Hall*.



## *La red urbana de Woody Allen*

villancicos que suenan como fondo intuimos que provienen del propio reproductor musical del coche en el que viajan. Por tanto la música es diegética y toma un valor sustancial en la secuencia porque transcurre en Navidad y la escena es completamente veraniega. En la costa este de los Unidos y en Europa



Fig. 74. *Hannah y sus hermanas.*

se asocian estas fechas a un contexto frío y nevado, incluso el imaginario colectivo se configura con esta asociación, por lo que se hace extraño escuchar villancicos en un entorno con un clima tan cálido. Necesita aclarar mediante la imagen que es Navidad para orientar al espectador que puede



Fig. 75. *Hannah y sus hermanas.*

no entender la secuencia, pero incluso ver adornos navideños resulta extraño (Fig. 73). Allen expone de esta manera la disonancia inherente a Los Ángeles, un lugar para él incomprensible donde el orden de las cosas es totalmente singular, incluso la Navidad. Es más, el cine hollywoodiense ha abusado sobremanera del icono nevado de la

Navidad, algo de lo que carece el entorno urbano por su localización y clima. Vemos así una nueva burla de Allen hacia Hollywood, que genera y propaga relatos de los que no tiene ni referente. Con la mofa posiciona a la ciudad como un lugar idóneo para la mentira y la falsedad, es decir, como un lugar carente de autenticidad.



Fig. 76. *Hannah y sus hermanas.*



Fig. 77. *Hannah y sus hermanas.*

## *La red urbana de Woody Allen*

Desde el punto de vista discursivo hallamos una secuencia realmente interesante de contenido híbrido en *Hannah y sus hermanas* [1986-009]. Es un fragmento que reconstruye mediante el montaje externo un auténtico mapa de una manzana neoyorquina (Fig. 74, Fig. 75, Fig. 76, Fig. 77, Fig. 78, Fig. 79, Fig. 80 y Fig. 80). Elliot, marido de

Hannah, está enamorado de Lee, la hermana de su mujer, y busca un encuentro casual con ella. Elliot espera impaciente a que Lee salga de su casa para rodear la manzana y toparse con ella fingiendo que está por la zona visitando a un cliente. Toma formato videoclip por la particular forma de enseñarnos el espacio urbano acompañado



Fig. 78. *Hannah y sus hermanas*.



Fig. 79. *Hannah y sus hermanas*.

## *Análisis e interpretación de la ciudad como espacio narrativo cinematográfico*

de melodía, pero esta secuencia es en realidad una joya de la realización filmica ya que logra ubicar al espectador en cada lado del cuadrado que traza el personaje. El manejo de la continuidad espacial muestra con gran soltura la artimaña de Elliot y además, logra enseñar la configuración espacial neoyorquina a través de la narración discursiva.



Fig. 80. *Hannah y sus hermanas.*



Fig. 81. *Hannah y sus hermanas.*

## 4.6. El relato urbano

### 4.6.1. Las estructuras reticulares

El trazado de la red urbana de Woody Allen es concluyente. Los diferentes núcleos que lo conforman no son nodos aislados y carentes de relación entre sí, sino que funcionan como una verdadera red de flujos e influencias en las que el centro principal, Nueva York, se consolida como tal por ser el que mayor tiempo de metraje tiene dedicado y por ser el origen, como hemos comprobado en el análisis, del que manan todos los nexos urbanos. Resulta ser una red con poder centralizado que permite a Nueva York quedar encumbrada tanto cuantitativa como cualitativamente. El resto de ciudades, a pesar de crear su propio universo unitario,

es decir, su relato propio, siempre queda a expensas de lo que Nueva York dictamine, son ciudades que esperan el relevo del núcleo central para actuar y posicionarse. De la debilidad o fortaleza de los nexos que las unen depende también su relevancia como nodo independiente. Así, según reflejan los minutos de metraje dedicado a cada localización, que es lo que nos ha permitido trazar la macroestructura reticular y dotar a cada punto de una relevancia, se corrobora que los datos numéricos son coherentes con el análisis realizado sobre el entorno urbano. La importancia de cada urbe en términos temporales es consecuente con el valor que cada una aporta a

la red y al sentido que toma cada ciudad en la vida y filmografía de Woody Allen. Aunque existe una excepción, que resulta ser un caso paradigmático. Los Ángeles, en cuestión de tiempo de metraje, ostenta un lugar muy bajo en jerarquía, pero las alusiones al espacio y las calificaciones que de él se hacen son más cuantiosas que otros núcleos con mayor tiempo de rodaje como, por ejemplo, Londres. Esto es así porque Los Ángeles funciona, en muchas secuencias, como ciudad fantasma, es decir, no es representada en pantalla aunque se estén emitiendo juicios sobre ella. Esto desdibuja sutilmente, en términos cualitativos, el mapa inicial de la red, pero es un hecho que no resta credibilidad al trazado global de la red, simplemente varía la jerarquía y el posicionamiento de los núcleos. Desde este punto de vista cualitativo

nos encontramos que el posicionamiento de cada núcleo queda marcado de la siguiente manera: 1) Nueva York, 2) París, 3) Roma, 4) Los Ángeles, 5) Barcelona, 6) Londres, 7) Venecia, 8) Oviedo y 9) Avilés<sup>91</sup>.

Ahora bien, esta red tiene ciertas peculiaridades, ya que no todos los núcleos se relacionan entre sí. Por ejemplo, no hay contacto entre Barcelona y París, o entre París y Londres, pero sí todas las ciudades están unidas a Nueva York en algún aspecto. De hecho, algunas de las películas analizadas, individualmente, acogen pequeñas redes urbanas al estar rodadas en diferentes localizaciones o al hacer

---

<sup>91</sup> Recordamos que en términos cuantitativos, en los que hemos tomado como referencia el tiempo total de metraje dedicado a cada localización, el posicionamiento era, de mayor a menor importancia: 1) Nueva York, 2) París, 3) Roma, 4) Londres, 5) Barcelona, 6) Venecia, 7) Los Ángeles, 8) Oviedo y 9) Avilés.

algún tipo de alusión. Estas microredes son: Nueva York y Los Ángeles; Nueva York y Londres; Nueva York, París y Venecia; Nueva York, Los Ángeles y Roma; y, por último, Nueva York, Barcelona, Oviedo, Avilés. Como vemos, en todas ellas está presente Nueva York, que, como decíamos, es el centro neurálgico y facilita el trazado final de la red. Todo núcleo menor está bajo potestad neoyorquina. Nueva York resulta ser un agente mediador y, como descifrábamos en el análisis, puede considerarse la *ciudad de ciudades*. Es más, sin este nodo principal, la red urbana no tendría lugar.

Gracias a Nueva York y a los nexos que de esta ciudad genera se configura el macrorelato de la red urbana. Y el estudio de la ciudad como espacio narrativo ha dado lugar a esta particular red de nueve ciudades que se presta también a su

identificación global como estructura significativa. Como consecuencia, el significado ofrece una visión general de cuán importante es la ciudad en la vida y obra del autor, pues como hemos visto, el director deja muestra en cada filme de lo que para él significa el espacio urbano sea éste cual sea. Es más, cada filme proyecta un sentimiento personal a través del espacio rodado y las relaciones actanciales que de éste surgen. Por tanto, más allá de considerar a las historias que narra como hechos autobiográficos, Woody Allen utiliza su propio mimetismo con la ciudad para expresar emociones personales que marcan su estado vital y profesional. Conocemos así al director no sólo por el tinte de sus papeles como intérprete, sino por la relación que él o sus personajes tienen con cada núcleo urbano representado en pantalla. Asimismo, hemos comprobado que una

parte personal del director siempre se identifica con los personajes que él interpreta y en los casos en los que Woody Allen no realiza ningún papel, sí consideramos que su identidad está encarnada o identificada en alguno de los personajes del reparto. Es, pues, a través de los personajes que encierran la visión personal del director por la que conocemos su relación con el espacio y las sensaciones que éste le procuran. pues como hemos visto, el director deja muestra en cada filme de lo que para él significa el espacio urbano sea éste cual sea. Es más, cada filme proyecta un sentimiento personal a través del espacio rodado y las relaciones actanciales que de éste surgen. Por tanto, más allá de considerar a las historias que narra como hechos autobiográficos, Woody Allen utiliza su propio mimetismo con la ciudad para expresar emociones personales que marcan su estado

vital y profesional. Conocemos así al director no sólo por el tinte de sus papeles como intérprete, sino por la relación que él o sus personajes tienen con cada núcleo urbano representado en pantalla. Asimismo, hemos comprobado que una parte personal del director siempre se identifica con los personajes que él interpreta y en los casos en los que Woody Allen no realiza ningún papel, sí consideramos que su identidad está encarnada o identificada en alguno de los personajes del reparto. Es, pues, a través de los personajes que encierran la visión personal del director por la que conocemos su relación con el espacio y las sensaciones que éste le procuran.



## 4.6.2. Los núcleos urbanos

Además de las uniones urbanas de las que hemos hablado, cada núcleo conforma un relato unitario que queda perenne en el imaginario colectivo creando un concepto de ciudad determinado y que está filtrado por la propia ideología del director. Se crea a través del relato fílmico una imagen, un signo con significado, significante y referente. Un referente idealizado que queda plasmado a través de una imagen fílmica. Así, a través de las herramientas del espacio fílmico se muestra un espacio diegético que se convierte en un significado urbano. Por tanto, la significación de las urbes es muy parcial, una visión filtrada e idealizada por Woody Allen que, a pesar de ser basarse en una idea particular, se difunde a las masas creando una idea general. De esta manera,

la disciplina narratológica se configura como un valor en alza a la hora de establecer y propagar ideales, sobre todo en la contemporaneidad en la que las redes de comunicación estrechan los lazos entre ciudades y ciudadanos más que nunca.

Ahora bien, el ejercicio de análisis nos ha facilitados conocer ese ideal urbano de cada núcleo representado. No se habla sólo de la ciudad como espacio físico, los filmes también acogen la dimensión sociocultural y funcional de las metrópolis y los matices extraídos aportan elementos descriptores totalmente urbanitas que se corresponden con los identificados en el contexto teórico de la investigación como, por ejemplo la heterogeneidad, diversidad, cultura, identidad, trazado, arquitectura o *clusters*.

La filmografía de Allen acoge, así, la esencia urbana en sus tramas, de ahí que sea considerado un director tan urbanita. Es más, el dominio del director sobre el espacio narrativo le convierten en un *director de espacios* ya que sabe cómo sacar el máximo partido de las localizaciones dotándolas de un significado concreto. La ciudad, además, no aparece por capricho en sus filmes, toma una justificación en la propia narración unitaria y también en la macroestructura que forma su filmografía urbana. Este manejo de la dimensión espacial y de su extensión narrativa nos ha facilitado dar una definición al el término *relato urbano*, al que consideramos el conjunto de imágenes icónicas y conceptuales que conforman un discurso armónico de la urbe.

Woody Allen ha creado nueve relatos urbanos en su filmografía, uno por cada localización de rodaje.

Cada uno retiene un concepto que es representado en imágenes coherentemente con un uso del *espacio filmico interno* propicio a cada situación narrativa. Destaca, por otra parte, que el uso del *espacio filmico externo* tenga una forma distinta en dos únicas ocasiones: *Manhattan* y *Todo lo demás*. En estos filmes el formato de película utilizado para el rodaje es de 2,35:1, un ratio de horizontalidad extrema y que proporciona cierta distorsión de la imagen captada. Ambas son películas rodadas completamente en Nueva York, así que con esta muestra de 1h 33m 17s de metraje nos ofrece otra forma de representar Nueva York en imágenes. Es el único relato urbano global construido bajo dos perspectivas formales diferentes, dos ratios de diferentes proporcionalidad de tamaño del fotograma y su consecuente visualización en pantalla.

No obstante, esta diversidad formal la achacamos a la necesidad del relato fílmico unitario, que tiene bajo sí unos objetivos e intencionalidades propios. Otra interpretación que extraemos, ahora desde una perspectiva global, es que Nueva York, en sí, como hemos visto, es heterogénea en forma y sustancia, lo que justifica asimismo la heterogeneidad de las formas de captación del relato fílmico. Acorde con las conclusiones anteriores extraídas en cuanto al relato urbano neoyorquino, este doble uso del espacio fílmico externo avalaría el concepto inicial de diversidad unificada. Para el resto de ciudades, el espacio fílmico externo es uniforme con una relación de aspecto de 1,85:1. Quizá sea un discurso mucho más coherente este último, pero a su vez resulta plano. Por tanto, Woody Allen vuelve a repetir el patrón de dar a Nueva York un matiz diferente al del resto de ciudades

para posicionarla desde todos los puntos de vista del espacio como núcleo principal o, al menos, notorio y distante de los demás por sus propias particularidades únicas.





## 5. CONCLUSIONES



## 5.1. Contraste de hipótesis

A lo largo de la exposición de los resultados analíticos hemos podido comprobar cómo algunas de nuestras hipótesis iniciales iban tomando forma. Así que a continuación procedemos a su ratificación o refutación final. Recordamos que la hipótesis principal de la investigación era:

- Cada ciudad en la filmografía de Woody Allen se configura como un relato en sí misma.

Para su comprobación hemos procedido al análisis de la ciudad desde el punto de vista diegético y discursivo del texto fílmico y tras un ejercicio de agrupación y comparación entre secuencias referidas a un mismo núcleos urbano hemos

podido comprobar su validez. Esto es así porque a lo largo de la extensa filmografía del director, cada ciudad sale reflejada siempre de la misma manera, es decir, la imagen conceptual e icónica de cada núcleo urbano es constante a lo largo de todas las películas, en ningún momento las secuencias se contradicen. Por tanto, es un relato sólido y acorde. La concordancia entre secuencia urbanas de diferentes filmes genera un discurso asonante de cada ciudad retratada que consecuentemente condiciona la veracidad o validez de las hipótesis particulares. Veámos éstas pormenorizadamente.

- Cada ciudad filmada tiene una identidad propia que orienta su discurso.



Esta hipótesis particular está implícita en la principal en cuanto a que diegéticamente cada ciudad lleva consigo un modo de vida propio. No obstante, debemos matizar que la identidad de la ciudad se muestra a través del personaje autóctono, el que ostenta una identidad social urbana marcada. Se caracteriza, pues, la ciudad a través de las variables conductuales del personaje, de modo que el espacio queda humanizado o personificado. Incluso en algunas ocasiones la propia ciudad actúa o genera acciones, aunque no es un proceso constante, no es la regla general. Estas muestras de actancialidad son las que nos conducen a confirmar otra de las hipótesis.

- La ciudad condiciona la conducta, la personalidad y/o acciones de los personajes que la habitan.

Así lo hemos argumentado en el análisis. En la filmografía hemos visto cómo los personajes han adoptado un nuevo modo de vida con su reubicación. Es más, a través de esta premisa hemos comprobado cuál es la identidad propia de cada núcleo urbano. Adoptar unos hábitos determinados es un modo de adaptabilidad al entorno y esto se ha visto reflejado en la obra de Allen en numerosas ocasiones, sobre todo en las secuencias cuya actancialidad espacial era activa. Cada relato urbano unitario forzaba a los personajes a cambiar ciertos rasgos de su personalidad o conducta para no resultar disonante. Y para finalizar, la última hipótesis particular decía que:

- El *relato ciudad* vierte al imaginario cultural un significado y sentido propio.

Esto ha quedado implícito también en la hipótesis principal, puesto que la creación de un relato genera

un concepto urbano que queda asumido en la cultura popular bajo un emblema fácilmente reconocible.

## 5.2. Conclusiones generales de la investigación

Los objetivos generales expuestos al inicio de la investigación han ido cubiertos en el desarrollo teórico y empírico de la misma. Asimismo, el estudio realizado y las interpretaciones extraídas se pueden resumir en una serie de conclusiones generales tanto sobre el objeto formal de la investigación como de la metodología utilizada para la obtención de datos. Las detallamos a continuación.

- Las ciudades que han sido alguna vez espacio escénico de la filmografía de Woody Allen configuran una red urbana compuesta por

núcleos de diferente relevancia. Así pues, las ciudades de la red atienden a relaciones entre ellas de carácter funcional, formal y sociocultural. Esta configuración facilita el estudio de la ciudad mediante la contraposición de espacios.

- La filmografía de Woody Allen es recurrente en sus diálogos al citar la ciudad ya esté o no representada en imágenes. Las ciudades que han sido objeto de la simple mención se consolidan como *ciudades fantasma*. Simplemente el hecho de la

menCIÓN es un signo de reconocimiento por parte del director.

- El estudio comparado de espacios escénicos establece que todas las relaciones retinianas manan del núcleo principal de la red. Éste es, sin duda, la ciudad de Nueva York.
- El repaso a la filmografía urbana del director es un claro ejemplo de cuán importante es la ciudad de Nueva York tanto en su vida como en su obra. Es la ciudad que le ha visto crecer como persona y como artista.
- La finalización de la etapa neoyorquina de su filmografía ha llevado a Woody Allen a crear un sistema propio y sostenible de producción cinematográfica basado en el uso del espacio urbano como reclamo promocional. Este rumbo le facilita la consecución de

recursos financieros con los que seguir rodando películas. Hemos denominado a este modelo productivo: *space system*. Este sistema implica, asimismo, la *cosificación de la urbe* y su conversión en producto cultural de masas.

- Las múltiples referencias hacia Nueva York en películas rodadas en suelo europeo son una muestra más del gran apego del director a su ciudad natal. Es la ciudad en la que se ha desarrollado profesionalmente y que, sin embargo, le ha supuesto el declive comercial. Nueva York como producto y escenario fílmico alcanzó su cota de ciclo de vida y decayó en interés. El tour europeo esconde tras de sí un sentimiento de condena y resignación por haber tenido que abandonar su hogar para seguir trabajando.

- La aceptación de su nueva etapa profesional y la adopción del space system ha provocado en Woody Allen el abandono de su considerado cine de autor para aproximarse a una producción de corte más comercial y próxima a las herramientas de Hollywood.
- Woody Allen en su nueva etapa cinematográfica se ha consolidado como un verdadero *director de espacios*. Ha sabido sacar el máximo partido narrativo de las localizaciones de rodaje y lo ha hecho bajo un claro sentido urbanita ya que, en sus filmes abarca factores urbanos como la heterogeneidad, la unicidad cultural o la identidad social urbana entre otros. Factores a los que nos hemos referido en el contexto teórico de la investigación. Por tanto se puede considerar al director como un gran conocedor de la sociología urbana contemporánea.
- La filmografía del director no es atemporal. Cada película y cada espacio guarda un orden cronológico de emisión según el periodo personal y profesional del director. Cada espacio es retratado en el momento preciso y cada trama desvela un sentimiento urbanita que caracteriza la obra de manera única. Así, a través de la ciudad el director canaliza sus sentimientos y logra dotar a la ciudad de un sentido propio más allá del mero contexto. De lo que deducimos que su filmografía a pesar de no ser autobiográfica si encierra cierto remordimiento personal intrínseco.
- En cuanto al uso diegético del espacio, la ciudad queda representada tanto en el aspecto formal

como en el sustancial. Un enclave específico con funcionalidad actancial, ya sea pasiva o activa, que desprende una identidad propia. La personalidad urbana está normalmente expresada a través de la conjunción del personaje con el espacio, de modo que la ciudad queda también humanizada.

- La configuración del relato urbano da lugar a un concepto descriptor de cada uno de los núcleos urbanos que han sido escenario de la ficción fílmica. A modo de resumen nos quedamos con que Nueva York es la ciudad de ciudades. París es la ciudad de los sueños y del amor romántico. Lós Ángeles, la ciudad del espectáculo. Roma, la ciudad eterna. Londres, la ciudad de la aristocracia. Barcelona, la ciudad bohemia. Venecia, la ciudad romántica. Y

Oviedo y Avilés las ciudades de la tranquilidad y la autenticidad cultural.

- El relato urbano de cada núcleo está, por otra parte, idealizado o estereotipado. Woody Allen da una imagen de las ciudades europeas muy parcial, una visión con ojos de turista que no bebe de la experiencia real como ciudadano. Recurre a la hora de presentar espacios ajenos a Nueva York a la literatura, la filmografía y la hemerografía existente para crear un relato propio adecuado a su discurso. Es decir, crea un relato de un relato ya existente. Bebe, pues, del estereotipo y del imaginario cultural, el cual retroalimenta con sus películas. En el caso de las películas enmarcadas en Nueva York, como conocedor de hábitos y cultura de la ciudad, retrata la ciudad bajo su

punto de vista, según él la vive. Pero resulta también una imagen idealizada de la ciudad o, al menos, parcial y dulcificada. Además, en ocasiones recurre también al recuerdo neoyorquino cinematográfico de su infancia en busca de inspiración y recae de nuevo en el estereotipo urbano y la idealización del espacio.

- En cuanto al uso del espacio fílmico, se distinguen tres modos principales de reflejar la ciudad y cada una adquiere una forma distinta de realización fílmica. Las imágenes urbanas se clasifican en secuencias de *descripción discursiva*, *descripción actancial contextual* y *descripción actancial conductual*.
- De la ciudad entendida como espacio contextual subyace un estilema de autor ya que en la mayoría de estas secuencias se

contempla el plano secuencia como principal modo de representación. Son secuencias largas, con montaje interno, con planos abiertos y movimiento de cámara en los que la ciudad toma protagonismo visual.

- En las secuencias descritas de carácter discursivo encontramos otro sello distintivo del director, es decir, otro estilema de autor. Son secuencias eminentemente visuales, sin relación actancial y cuyos planos focalizan en localizaciones concretas del entorno urbano. Nos muestran la ciudad siempre acompañada de una banda sonora musical. Por lo que toman la estructura formal del *videoclip musical*. Asimismo, estas secuencias se pueden catalogar según el contenido en: *videoclip narrativo*, *videoclip expositivo* y *videoclip situacional*.

- El *videoclip narrativo* encierra en la secuencialidad de los planos un relato propio construido a través de la narratividad del discurso filmico. La articulación del montaje externo relata una microhistoria a través de imágenes icónicas.
- El *videoclip expositivo* resulta anarrativo en contenido y se centra en enseñar el espacio urbano en el que transcurre la trama. Contextualizan el espacio escénico y escenográfico y suponen una pausa en el relato filmico global.
- El *videoclip situacional* es un recurso propio de la narrativa filmica. La bibliografía específica del videoclip no contempla esta modalidad ya que mana de la necesidad narrativa del filme por situar la acción venidera. Es un recursos

propio de la filmografía de Woody Allen que con este tipo de secuencias musicales se detiene a mostrar la ciudad de una manera espectacular. Además, la funcionalidad secuencial aporta sentido al discurso global.

- La dimensión conductual del espacio toma también su propio sistema de representación discursivo. Suelen ser secuencias con montaje externo y cuya articulación de planos acompaña el dramatismo de la acción. La ciudad deja de ser protagonista para dar al personaje la fuerza dramática. Por otra parte, estas secuencias también humanizan el espacio al ceder a la ciudad la potestad de sentir lo que siente el personaje. Además, permiten al espacio manifestarse por sí mismo.

- La realización filmica acompaña coherentemente a la sustancialidad urbana del relato filmico. Se trata, pues, de un modo discursivo adaptado a las necesidades del escenario ciudad.

El repaso general a la filmografía de Woody Allen y el ejercicio analítico del espacio urbano en la misma contempla una serie de características, resumidas en este epígrafe, que ofrecen un nuevo punto de vista a todos los interesados en la obra del autor y en el cine en general y su estudio narratológico.





## 6. DISCUSIÓN



## 6.1. Análisis crítico

La amplitud del término ciudad y la diversidad de disciplinas que lo estudian complica en cierta manera elaborar un corpus teórico. Éste podría ser infinito. Pero para el objetivo que teníamos entre manos, decidimos hacer un repaso general a varias de las líneas de investigación en torno a la ciudad para acogernos a una visión general sobre el término. Podríamos ampliar en muchísimos aspectos todo lo comentado en el marco teórico e incluso acudir a otras disciplinas en busca de matices. Finalmente hemos optado por una introducción general al objeto de estudio con el fin de poder enriquecer el concepto a través de la narrativa audiovisual, la corriente que verdaderamente fundamenta este estudio. El marco teórico de la narración audiovisual en nuestra

investigación resulta particular en su discurso. Es un repaso general a la teoría básica, pero estructurada siempre desde el punto de vista del espacio narrativo. No abundan las investigaciones sobre el espacio, así que pensamos que la aportación es enriquecedora. Además, pensamos que la disposición que toma este bloque temático es novedoso y que deja muy claro qué elementos de la narración pertenecen a cada ámbito delimitado. Por último, la obra de Woody Allen nos parecía a priori representativa para abordar el estudio de la ciudad y del espacio narrativo, sobre todo tras su última década de trabajos por Europa. Tras finalizar el análisis, hemos comprobado que la obra del director ha sido una elección correcta, pues ha dado resultados concluyentes. No obstante,

se puede realizar este mismo estudio en la obra de otros cineastas o en filmes unitarios por la liquidez que en este sentido presenta la metodología escogida. El modelo de análisis, basado en tres plantillas de análisis diferentes, puede también ser un objeto de estudio en sí, ya que es una aproximación primaria susceptible de mejoras y revisiones.

Por otra parte, toda investigación de corte cualitativo puede sembrar la duda o recelo de aquel que la lee o evalúa. Somos conscientes de que la responsabilidad del analista en estos casos es altísima, pero asimismo, tal responsabilidad se traduce en términos de valor, pues el ejercicio de contención y distanciamiento debe ser riguroso. En nuestra defensa debemos sugerir que cada secuencia ha sido analizada bajo unos mismos criterios definidos claramente, que cada plantilla de análisis

ha sido diseñada con mimo y procurando abarcar la máxima cantidad de datos significativos posibles. Una vez recogidos los datos, se han evaluado mediante agrupación de ítems que cumplieran con la misma condición. Así, los datos se han interpretado por categorías y hemos conseguido elaborar una estructura formal de la investigación muy ligera y sencilla de leer. Hemos obviado ofrecer datos numéricos, pues no nos interesa conocer cuál es la opción mayoritaria, sino identificar todas las opciones del discurso y conocer su funcionamiento. Si hubiésemos estudiado únicamente la opción mayoritaria, gran parte de las ciudades que forman la red urbana hubiesen sido desechadas y el estudio se centraría únicamente en el caso neoyorquino. El acudir también al análisis de datos minoritarios ha enriquecido el estudio global en gran medida. Así

que hemos preferido centrarnos en el conocimiento de las cualidades de la obra fílmica basándonos, de la manera más objetiva posible, en los criterios marcados. Pensamos, además, que una investigación de este tipo toma sentido en gran medida por las

## 6.2. Aportaciones

Aparte de las conclusiones generales obtenidas en cuanto al objeto de estudio, el desarrollo de este proyecto plantea otro tipo de aportaciones de corte procedimental y metodológico. Según definíamos en los objetivos, buscábamos elaborar un modelo de análisis propio que nos permitiera estudiar el espacio narrativo en todas sus dimensiones. Finalizado el proyecto constatamos la validez del modelo planteado ya que nos ha permitido recolectar gran cantidad

interpretaciones que el analista ofrece. Entendemos que el dato numérico es exacto, pero la apreciación del investigador y su difusión sobre el objeto de estudio favorece el diálogo y la discusión de la comunidad.

de datos acordes y complementarios unos de otros. Por tanto, las tres plantillas de análisis creadas se retroalimentan entre sí coherentemente en pro de la investigación. Pero a su vez, cada plantilla puede funcionar individualmente para elaborar estudios parciales o focalizados en una única dimensión espacial. La técnica de selección secuencial ha sido fructífera en este caso. El análisis completo de cada filme hubiera generado gran cantidad de información

superflua y hubiera complicado la gestión documental. El procedimiento metodológico general ha sido en nuestro caso exitoso y pensamos que puede ser un modelo plausible para investigaciones de corte similar. Sin embargo, es sólo una primera versión

### 6.3. Líneas de investigación

Un estudio como el que hemos realizado abre diversas vías de investigación no sólo en el ámbito audiovisual y cinematográfico, también sirve de referencia a posibles estudios enmarcados en disciplinas como la Sociología, la Psicología Social, la Antropología, el Marketing, la Publicidad, el Turismo e, incluso, la Arquitectura y el Urbanismo. En el marco audiovisual esta investigación se puede complementar mediante grupos de discusión,

que puede ser revisada o complementada con nuevas aportaciones de aquel que lo requiera o busque el perfeccionamiento de esta técnica analítica. Supone, por tanto, una nueva vía de investigación metodológica para el analista audiovisual o el crítico de cine.

encuestas o entrevistas tras un visionado previo de algún largometraje o ciclo de cine de Woody Allen. Con ello se conseguirían datos acerca del proceso de percepción audiovisual, se podría determinar cómo el mensaje urbano ha penetrado en la mente del espectador mejorando o empeorando el posicionamiento de la ciudad, o cómo el cine influye en el proceso de toma de decisiones de destinos turísticos y de posible asentamiento.

Aparte de estas posibilidades muy ceñidas a nuestro estudio particular, el análisis narratológico del espacio ofrece líneas de investigación en torno al personaje ya que, como hemos visto, ciudad y personaje o espacio y personaje quedan unificados en una misma instancia, aluden a un mismo referente. Estamos, pues, frente a un nuevo concepto audiovisual que aúna dos elementos narrativos inherentemente, o mejor dicho asocia tres elementos narrativos en una misma instancia puesto que tiempo y espacio siempre van de la mano. La unión del personaje al *cronotopo* espacio-temporal supone un alto interés para nosotros en futuras investigaciones.

Estas nuevas propuestas atañen tanto a la narración audiovisual como a otras disciplinas anteriormente mencionadas. Pero no son las únicas

hipótesis que se nos plantean. Puesto que estudios de corte sociológico o psicosocial puede indagar en el proceso de la distorsión de la personalidad en torno al espacio habitado. Este mismo postulado ha quedado validado en la filmografía de Allen, pero podría extrapolarse a la realidad social urbana con unos fines muy específicos referidos a la personalidad social del individuo. Asimismo, investigaciones de corte antropológico complementarían esta última hipótesis indagando en el proceso de adaptación del ser humano a un nuevo entorno cualquiera, ya sea urbano, rural, laboral, comunitario, amistoso, etc. Esta última perspectiva también puede aplicarse al análisis conductual del ser humano ante las nuevas tecnologías, videojuegos, Internet y otros metaversos. Los entornos virtuales, seductores por naturaleza, plantean también la problemática de las adicciones.



El estudio de estos entornos a través de una perspectiva espacio-actancial puede suponer avances en el conocimiento del proceso de adicción y en su diagnóstico y tratamiento.

Por último, la conversión de la urbe en un producto comercial de masas puede incidir en la planificación urbanística y arquitectónica de la misma. Hemos visto cómo París y sus grandes dimensiones horizontales suponen un marco muy atractivo al que filmar o retratar. La decisión, pues, del diseño formal del trazado urbano puede tomar un nuevo camino basado en la imagen iconográfica y en la composición de espacios susceptibles de ser captados de manera atractiva por las cámaras de cine, de televisión, o por dispositivos electrónicos de última tecnología. Al fin y al cabo, la imagen conceptual e icónica de la ciudad debe converger en un mismo

relato y dar una imagen coherente de sí misma. Lo que nos conduce a una hipótesis muy sugerente y similar a la que ha dado lugar a esta investigación: *la ciudad se configura como un relato en sí misma.*





7. EPÍLOGO :

UNA EXPERIENCIA REAL



¡El dilema de la identidad! Ahora lo entiendo todo. Aquel era el problema de mi inadaptación. Ya sé lo que sentía Alvy al salir de Nueva York, a mi me ocurría lo mismo, era todo tan confuso... Hasta el tiempo parecía dar menos de sí en la gran ciudad, todo era tan fugaz y dinámico que resultaba agotador. Pero ¿Qué cambiaba de un lugar a otro? Si la velocidad depende tanto del espacio como del tiempo y no se había producido durante el viaje cambio horario alguno, lo único que justifica el ritmo de vida es el espacio, es decir, la ciudad. Llegar a Madrid fue experimentar un *jet lag espacial* que me hacía sentir como Paco Martínez Soria en *La ciudad no es para mí*. Mi vida era como la de un personaje, sentía que la ciudad guiaba mis acciones. ¡Hasta mi vestimenta cambió! Como Rob cuando se muda a Los Ángeles. Incluso me preocupé cuando Isaac

dejó su trabajo acomodado para dedicarse a escribir, su verdadera vocación –yo pasé por lo mismo–. ¿Era esto una vida de película? Parece ser que no, era una experiencia real que me aturdí. Pero tras muchas ideas y venidas, tras mucha reflexión y tras mucha dedicación, pude dar nombre a esas ideas que rondaban mi cabeza. Y dudo que hubiera sido capaz de hacerlo sin la incursión antropológica que supuso para mi el nuevo hábitat. Pero, por fin, a día de hoy, puedo decir que alguna de aquellas preguntas que como observadora del entramado urbano me formulé ya tiene respuesta. Ha sido un camino complicado, pero que ha seguido una senda constante. Y ahora, otro inicio. Otro storyline al que hacer frente. A partir de este momento continúa mi andadura en el relato urbano con un personaje mucho más definido.



## 8. FUENTES Y REFERENCIAS





## 8.1. Fuentes citadas y consultadas

- Adell, M. y Llavador, P. (2010). *El Nueva York de las películas de Woody Allen*. Barcelona: Electa.
- Aixalà, J. A. (2001). *Todo sobre Woody Allen*. Barcelona: Océano Grupo Editorial.
- Arocena Arocena, C. (2006). “Ver, oír, saber: la transmisión de la información en el relato audiovisual”. En F. García García, *Narrativa Audiovisual* (págs. 27-47). Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Ascher, F. (2004). *Los nuevos principios del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Augé, M. (1993). *Los no-lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J., y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Ayuso de Vicente, M. V., García Gallarín, C., y Solano Santos, S. (1997). *Diccionario Akal de términos literarios*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bal, M. (1985). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Barthes, R. (1970). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

- Bermejo, J. (2005). *Hombre y pensamiento. El giro narrativo en ciencias sociales y humanas*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Berry, B. J. (1964). "Cities as system within systems of cities". *Papers and Proceedings of the Regional Science Association* (13), págs. 147-163.
- Björkman, S. (1995). *Woody por Allen*. Madrid: Plot Ediciones.
- Borau Boira, E. (2011). "Ciudad, arte y protocolo: una coexistencia permanente". *Actas de las I Jornadas Internacionales Arte y Ciudad* (págs. 185-198). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Bordwell, D., y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Burch, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Camino, J. (2008). *El oficio del director de cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Canet, F., y Próper, J. (2009). *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Editoril Síntesis.
- Capel, H. (1975). "La definición de lo urbano". *Estudios geográficos* (138-139), págs. 265-301.
- Carmona, R. (2005). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Carrasco Rey, R. (2004). "Urbano, urbanidad y urbanismo". *Urbanismos* (1), págs. 53-70.
- Casetti, F., y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.

- Castells, M. (1995). *La ciudad informacional. Tecnologías de la Información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castells, M. (1986). *La ciudad y las masas. Sociología de los movimientos sociales urbanos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo, J. M. (2012). *Cultura Audiovisual*. Madrid: Ediciones Paraninfo.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Editorial Taurus.
- Chueca Goitia, F. (1968). *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Colombani, F. (2010). *Maestros de cine. Woody Allen*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Delfante, C. (2006). *Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos*. Madrid: Adaba Editores.
- Devolder, D., y Esteve, A. (2004). "De la ley rango-tamaño (rank-size) a la ley log-normal: los procesos aleatorios en el crecimiento demográfico de los agregados de población". *Centre d'Estudis Demogràfics*, (247), págs. 1-28. Recuperado el 12 de 01 de 2012 de <http://www.ced.uab.es/publicacions/PapersPDF/Text247.pdf>
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Esteban Ortega, J. (Ed.) (2011). *La aceleración. Velocidad, cultura y comunicación en los espacios urbanos contemporáneos*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Europea Miguel de Cervantes.

- Fernández Díez, F., y Martínez Abadía, J. (2003). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Fernández Vicente, A. (2010). "Presentación". En A. Fernández Vicente, *Nomadismos contemporáneos. Formas tecnoculturales de la globalización*. (págs. 9-22). Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Ferrás Sexto, C. (2000). "Innovación, desarrollo y medio local. Dimensiones sociales y espaciales de la innovación". *Scripta Nova* (69). Recuperado el 03 de 02 de 2012 de <http://www.ub.es/geocrit/sn-69-68.htm>
- Florida, R. (2009). *Las ciudades creativas: porque donde vives puede ser la decisión más importante de tu vida*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Fonte, J. (2012). *Woody Allen*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Frodon, J.M. (2002). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- García García, F. (2006). "Introducción a la narrativa audiovisual". En F. G. García, *Narrativa Audiovisual* (págs. 7-12). Madrid: Ediciones del Laberinto.
- García García, F. (2006). "Los tiempos de la narración audiovisual". En F. García García, *Narrativa audiovisual* (págs. 109-120). Madrid: Ediciones del Laberinto.
- García García, F. (2011). "Ciudades creativas, ciudades múltiples". *Actas de las I Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad* (págs. 27-31). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la

Ciudad Contemporánea.

- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- García Landa, J. Á. (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gaudreault, A., y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- George, P. (1991). *Diccionario Akal de Geografía*. Madrid: Ediciones Akal.
- Girgus, S. B. (2005). *El cine de Woody Allen*. Madrid: Ediciones Akal.
- Goffman, I. (2004). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- González Requena, J. (. (1995). *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense.
- Gullón, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antonio Bosch.
- Holahan, C. J. (1991). *Psicología ambiental. Un enfoque general*. México D.F.: Editorial Limusa.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- IMDB (s.f): *Annie Hall*. Recuperado el 20 de 01 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0075686/?ref\\_=nm\\_filmg\\_dr\\_42](http://www.imdb.com/title/tt0075686/?ref_=nm_filmg_dr_42)
- IMDB (s.f): *A Roma con amor*. Recuperado el 20 de 12 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt1859650/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1859650/?ref_=fn_al_tt_1)

- IMDB (s.f): *Balas sobre Broadway*. Recuperado el 20 de 1 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0109348/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0109348/?ref_=fn_al_tt_1)
- IMDB (s.f): *Broadway Danny Rose*. Recuperado el 26 de 1 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0087003/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0087003/?ref_=nv_sr_1)
- IMDB (s.f): *Delitos y faltas*. Recuperado el 12 de 4 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0097123/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0097123/?ref_=fn_al_tt_1)
- IMDB (s.f): *Días de radio*. Recuperado el 28 de 3 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0093818/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0093818/?ref_=nv_sr_1)
- IMDB (s.f): *Hannah y sus hermanas*. Recuperado el 13 de 2 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0087003/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0087003/?ref_=nv_sr_1)
- IMDB (s.f): *Manhattan*. Recuperado el 20 de 01 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0079522/?ref\\_=nm\\_filmg\\_dr\\_40](http://www.imdb.com/title/tt0079522/?ref_=nm_filmg_dr_40)
- IMDB (s.f): *Medianoche en París*. Recuperado el 15 de 10 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt1605783/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1605783/?ref_=fn_al_tt_1)
- IMDB (s.f): *Misterioso asesinato en Manhattan*. Recuperado el 22 de 4 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0107507/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0107507/?ref_=fn_al_tt_1)
- IMDB (s.f): *Match Point*. Recuperado el 17 de 6 de 2012 de

- [http://www.imdb.com/title/tt0416320/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0416320/?ref_=nv_sr_1)
- IMDB (s.f): *Si la cosa funciona*. Recuperado el 3 de 9 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt1178663/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt1178663/?ref_=fn_al_tt_1)
  - IMDB (s.f): *Scoop*. Recuperado el 17 de 6 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0457513/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0457513/?ref_=fn_al_tt_1)
  - IMDB (s.f): *Todo lo demás*. Recuperado el 8 de 6 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0313792/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0313792/?ref_=fn_al_tt_1)
  - IMDB (s.f): *Todos dicen I love you*. Recuperado el 30 de 5 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0116242/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0116242/?ref_=fn_al_tt_1)
  - IMDB (s.f): *Un final Made in Hollywood*. Recuperado el 8 de 6 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0278823/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0278823/?ref_=nv_sr_1)
  - IMDB (s.f): *Vicky Cristina Barcelona*. Recuperado el 30 de 8 de 2012 de [http://www.imdb.com/title/tt0497465/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0497465/?ref_=nv_sr_1)
  - IMDB (s.f): *Woody Allen*. Recuperado el 20 de 1 de 2012 de [http://www.imdb.com/name/nm0000095/?ref\\_=fn\\_al\\_nm\\_1](http://www.imdb.com/name/nm0000095/?ref_=fn_al_nm_1)
  - IMDB (s.f): *Woody Allen: el documental*. Recuperado el 3 de 7 de 2013 [http://www.imdb.com/title/tt2397619/?ref\\_=nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt2397619/?ref_=nv_sr_2)



- Koningsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Kotler, P., y Armstrong, G. (2003). *Fundamentos de marketing*. Mexico D.F.: Pearson Educación.
- Kotler, P., Cámara, D., Grande, I., y Cruz, I. (2000). *Dirección de Marketing*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Lax, E. (1994). *Woody Allen*. Barcelona: Ediciones B.
- Lax, E. (2011). *Conversaciones con Woody Allen*. Barcelona: Ediciones Debolsillo.
- Liernur, J. F. (2003). "Acerca de la actualidad del concepto simmeliano de metrópolis". *Estudios Sociológicos*, XXI (1), págs. 89-103.
- Lotman, I. M. (1993). "La semiótica de la cultura y el concepto de texto". *Escritos* (9), págs. 15-20.
- Luque, R. (2004). *Todos somos Woody Allen. Neurosis y exclusión social en su cine*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Luque, R. (2005). *En busca de Woody Allen. Sexo, muerte y cultura en su cine*. Madrid: Ocho y medio.
- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Manito, F. (2009). *Ciudades creativas. Vol. 1: Cultura, territorio, economía y ciudad*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Manito, F. (2010). *Ciudades creativas. Vol. 2: creatividad, innovación, cultura y agenda local*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Marchis, G. d., y García Guardia, M. L. (2006). "El espacio físico y psicológico de las narraciones". En F.

- García García, *Narrativa Audiovisual* (págs. 83-107). Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Martínez García, M. Á. (2011). *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Editorial Gedisa.
  - Martínez Martínez, B. (2011). "Nuevos cines, nuevos espacios". *Actas II Congreso Internacional Ciudades Creativas*, 2, págs. 257-263. Madrid: Icono 14.
  - Marzal Felici, J., y Gómez Tarín, F. J. (2007). "Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo". En J. Marzal Felici, y F.J. Gómez Tarín, *Metodologías de análisis del film* (págs. 31-56). Madrid: Edipo.
  - McCann, G. (1990). *Woody Allen: el genio de a pie*. Madrid: Espasa Calpe.
  - McLuhan, M., y Fiore, Q. (1988). *El medio es el mensaje*. Barcelona: Paidós Ibérica.
  - McLuhan, M., y Powers, B. R. (1995). *La aldea global*. Barcelona: Gedisa.
  - McLuhan, M., Fiore, Q., y Agel, J. (1971). *Guerra y paz en la aldea global*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
  - Méndiz Noguero, A. (2011). "City Placemete: emplazamiento de ciudades en el cine (Análisis de Vicky Cristina Barcelona y El turista)". *Actas II Congreso Internacional Ciudades Creativas*, 2, págs. 671-693. Madrid: Icono 14.
  - Morris, A. E. (1995). *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*.

Barcelona: Gustavo Gili.

- Morris, D. (1972). *El zoo humano*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Mumford, L. (2012). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Muxí, Z. (2004). *La arquitectura de la ciudad global*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Peña Timón, V. (2001). *Narración Audiovisual. Investigaciones*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Pezzella, M. (2005). *Estética del cine*. Madrid: Antonio Machado.
- Pimentel, L. A. (1998). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Pol Urrutia, E. (2008). "Psicologías de la ciudad: el reto de la transmutación por la sostenibilidad". En B. Fernández Ramírez, y T. Vidal Moranta, *Psicología de la ciudad. Debate sobre el espacio urbano*. (págs. 179-182). Barcelona: Editorial UOC.
- Propp, V. (2000). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Puig, T. (2009). *Marca ciudad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Purón, A. (2006). "Vocación económica de la zona metropolitana del Valle de México". *Boletín Metrópoli* (2015), págs. 1-8. Recuperado el 11 de 12 de 2010 de [http://ciudadanosenred.com.mx/htm/areas/0/boletin\\_5.pdf](http://ciudadanosenred.com.mx/htm/areas/0/boletin_5.pdf)

- Rajas, M. (2008). *La poética del plano-secuencia: análisis de la enunciación fílmica en continuidad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Real Academia Española (s.f.) Diccionario de la lengua española. Recuperado de <http://www.rae.es>
- Rentero, J. C. (2002). *Woody Allen*. Madrid: Ediciones JC.
- Reyes Trigos, C. (2003). "Visión panorámica sobre los estudios de la narración". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* (15), págs. 95-119.
- Ricoeur, P. (1999) *Historia y Narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Rizo, M. (2006). "Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales". *Bifurcaciones* (6), págs. 1-13. Recuperado el 19 del 08 de 2010 de <http://www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>
- Robertson, R. (2003). *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad*. Madrid: Trotta.
- Salmon, C. (2008). *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*. Barcelona: Península.
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa Audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Noriega, J. L. (2011). "La ciudad filmada como testigo de conflictos sociales y del devenir histórico".

*Actas de las I Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad* (págs. 93-103). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea.

- Sáncho Rodríguez, Á. (2011). "Creación de imágenes urbanas: la arquitectura en el espacio cinematográfico". *Actas Icono 14 II Congreso Internacional Ciudades Creativas*, 1, págs. 176-187. Madrid: Icono 14.
- Sassen, S. (01 de 03 de 2008). *Entrevista Saskia Sassen*. (M. Zilbeti, Entrevistador) San Sebastián. Recuperado el 02 del 10 de 2012 de [http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/saskia\\_sassen\\_esp\\_bindd.pdf](http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2008/01/saskia_sassen_esp_bindd.pdf)
- Sassen, S. (22 de 03 de 2008). *Entrevista a Saskia Sassen, autora de: La ciudad global*. (J. P. Palladino, y L. Latorre, Entrevistadores). Recuperado el 02 del 10 de 2012 de <http://www.gestionurbana.es/?p=380>
- Sassen, S. (21 de 11 de 2011). *Saskia Sassen*. (R. Azpiroz, Entrevistador). Recperado el 02 del 10 de 2012 de <http://www.saskiasassen.com/PDFs/Inspire-Saskia-Sassen.pdf>
- Sassen, S. (1991). *The global city: New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Schickel, R. (2005). *Woody Allen por sí mismo*. (J. Conde, Trad.) Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Schmidt Noguera, M. (1997). *Análisis de la realización cinematográfica*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Sennett, R. (1975). *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Península.
- Simmel, G. (2001). "El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura. Las grandes urbes y la vida del espíritu". *Revista de estudios sociales* (10), págs. 107-109. Recuperado el 10 del 07 de 2010 de <http://>

res.uniandes.edu.co/pdf/descargar.php?f=../data/Revista\_No\_10/14\_Documentos2.pdf

- Slawinski, J. (1989). "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias". En D. Navarro, *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial*. (págs. 265-286). La Habana: Arte y Literatura.
- Smailes, A. E. (1944). "The urban hierarchy in England and Wales". *Geography*, 29 (2), págs. 41-51.
- Terán, F. (2009). *El pasado activo. Del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*. Madrid: Akal.
- Terán, M. d. (1964). "Geografía humana y sociología. Geografía social". *Estudios geográficos*, 25 (97), págs. 441-446.
- Tovar Vicente, M. (2011). "¿La desimbolización de la ciudad? El París tridimensional de Cédric Klapisch". *Actas de las I Jornadas Internacionales de Arte y Ciudad* (págs. 107-122). Madrid: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea.
- Valera, S., y Pol, E. (1994). "El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología Social y la Psicología Ambiental". *Anuario de Psicología* (62), págs. 5-24.
- Vanoye, F., y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios del análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- Villafañe, J., y Mínguez, N. (2006). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Villain, D. (1997). *El encuadre cinematográfico*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

- Virilio, P. (2006). *Ciudad pánico*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ward, P. (1997). *Composición de la imagen en cine y televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radiotelevisión Española.
- Weber, M. (1987). *La ciudad*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- White, H. (1987). *El contenido de la forma*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Wikipedia (s.f.): Granito. Recuperado el 5 de 3 de 2013 de <http://es.wikipedia.org/wiki/Granito>
- Wikipedia (s.f.): Ozymandias. Recuperado el 3 de 6 de 2013 de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ozymandias>
- Wikipedia (s.f.): Responsabilidad social. Recuperado el 4 de 7 de 2013 de [http://es.wikipedia.org/wiki/Responsabilidad\\_social](http://es.wikipedia.org/wiki/Responsabilidad_social)
- Wirth, L. (2005). "El urbanismo como modo de vida". *Bifurcaciones* (2), págs. 1-15.
- Zubiaurre, M. T. (2000). *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

## 8.2. Documentos audiovisuales

- Allen, W. (Dirección). (1966). Lily, la tigresa [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1969). Tome el dinero y corre [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1971). Bananas [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1972). Todo lo que siempre quiso saber sobre el sexo [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1973). El dormilón [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1975). La última noche de Boris Grushenko [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1977). Annie Hall [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1978). Interiores [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1979). Manhattan [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1980). Recuerdos [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1982). La comedia sexual de una noche de verano [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1983). Zelig [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1984). Broadway Danny Rose [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1985). La rosa púrpura del Cairo [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1986). Hannah y sus hermanas [DVD].



## *La red urbana de Woody Allen*

- Allen, W. (Dirección). (1987). *Días de radio* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1987). *Septiembre* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1988). *Otra mujer* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1989). *Delitos y faltas* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1990). *Alice* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1991). *Sombras y nieblas* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1992). *Maridos y mujeres* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1993). *Misterioso asesinato en Manhattan* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1994). *Balas sobre Broadway* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1995). *Poderos Afrodita* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1996). *Todos dicen I love you* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1997). *Desmontando a Harry* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1998). *Celebrity* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (1999). *Acordes y desacuerdos* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2000). *Granujas de medio pelo* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2001). *La maldición del escorpión de Jade* [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2002). *Un final Made in Hollywood* [DVD].

- Allen, W. (Dirección). (2003). Todo lo demás [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2004). Melinda y Melinda [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2005). Match Point [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2006). Scoop [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2007). El sueño de Casandra [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2008). Vicky Cristina Barcelona [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2009). Si la cosa funciona [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2010). Conocerás al hombre de tus sueños [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2011). Medianoche en París [DVD].
- Allen, W. (Dirección). (2012). A Roma con amor [DVD].
- Weide, R. B. (Dirección). (2012). Woody Allen: el documental [DVD].



## 9. ANEXOS



## 9.1. Unidades de análisis

Título película	Id. secuencia	Descripción	Min. inicial	Min. final	Duración	Tipo secuencia
Annie Hall	1977-001	Presentación de Alvy	0:00:49	0:02:28	0:01:39	Dialogada
Annie Hall	1977-002	Alvy (niño) en psicoanalista con su madre	0:02:28	0:03:13	0:00:45	Dialogada
Annie Hall	1977-003	Parque atracciones de Coney Island (Infancia de Alvy)	0:03:13	0:03:46	0:00:33	Narrada
Annie Hall	1977-004	Escuela pública de Brooklyn (Infancia de Alvy)	0:03:47	0:05:19	0:01:32	Narrada
Annie Hall	1977-005	Alvy y Rob charlan y caminan en NYC.	0:05:45	0:06:59	0:01:14	Dialogada
Annie Hall	1977-005	Alvy y Rob charlan y caminan en NYC.	0:05:45	0:06:59	0:01:14	Descrita
Annie Hall	1977-005	Alvy y Rob charlan y caminan en NYC.	0:05:45	0:06:59	0:01:14	Narrada
Annie Hall	1977-006	Alvy espera a Annie en la puerta del cine	0:07:00	0:08:36	0:01:36	Narrada
Annie Hall	1977-007	Alvy y Annie en la cola del cine (McLuhan)	0:09:32	0:12:15	0:02:43	Dialogada
Annie Hall	1977-007	Alvy y Annie en la cola del cine (McLuhan)	0:09:32	0:12:15	0:02:43	Narrada
Annie Hall	1977-008	Alvy y su exmujer mantienen relaciones	0:21:56	0:22:54	0:00:58	Narrada
Annie Hall	1977-009	Rob y Alvy en los pasillos del club de tenis	0:22:55	0:23:30	0:00:35	Dialogada
Annie Hall	1977-041	Annie y Alvy en coche por NYC	0:25:33	0:26:31	0:00:58	Narrada

## *La red urbana de Woody Allen*

Annie Hall	1977-040	Annie invita a Alvy a su apartamento	0:26:32	0:27:46	0:01:14	Narrada
Annie Hall	1977-042	Annie y Alvy en el apartamento de Annie	0:27:46	0:29:16	0:01:30	Narrada
Annie Hall	1977-011	Alvy y Annie en la terraza del apartamento	0:29:17	0:31:57	0:02:40	Descrita
Annie Hall	1977-011	Alvy y Annie en la terraza del apartamento	0:29:17	0:31:57	0:02:40	Narrada
Annie Hall	1977-012	Alvy y Annie tras salir de la actuación de Annie	0:32:53	0:33:33	0:00:40	Descrita
Annie Hall	1977-013	Alvy y Annie cenan en un restaurante de NYC	0:33:33	0:34:00	0:00:27	Narrada
Annie Hall	1977-014	Alvy y Annie en la librería (NYC)	0:35:00	0:35:39	0:00:39	Narrada
Annie Hall	1977-015	Alvy y Annie en Central Park	0:35:39	0:36:08	0:00:29	Descrita
Annie Hall	1977-015	Alvy y Annie en Central Park	0:35:39	0:36:08	0:00:29	Narrada
Annie Hall	1977-016	Alvy y Annie frente al puente de Brooklyn	0:36:08	0:37:01	0:00:53	Descrita
Annie Hall	1977-017	Annie se muda al apartamento de Alvy	0:37:01	0:38:19	0:01:18	Narrada
Annie Hall	1977-018	Alvy y Annie discuten por la calle (NYC)	0:47:11	0:48:18	0:01:07	Descrita
Annie Hall	1977-019	Alvy conversa con transeúntes	0:50:21	0:51:35	0:01:14	Descrita
Annie Hall	1977-043	Alvy y Annie en psicoanalista	1:06:26	1:07:23	0:00:57	Narrada
Annie Hall	1977-023	Alvy y Annie plantean probar la cocaína	1:07:24	1:08:48	0:01:24	Dialogada
Annie Hall	1977-024	Alvy, Annie y Rob en coche por Beverly Hills	1:08:48	1:09:55	0:01:07	Dialogada
Annie Hall	1977-024	Alvy, Annie y Rob en coche por Beverly Hills	1:08:48	1:09:55	0:01:07	Descrita

Annie Hall	1977-024	Alvy, Annie y Rob en coche por Beverly Hills	1:08:48	1:09:55	0:01:07	Narrada
Annie Hall	1977-025	Alvy y Rob en la sala de montaje de televisión	1:09:55	1:10:56	0:01:01	Narrada
Annie Hall	1977-026	Alvy es atendido por el doctor	1:10:57	1:11:49	0:00:52	Narrada
Annie Hall	1977-027	Annie, Alvy y Rob llegan a la fiesta de Navidad (LA)	1:11:50	1:12:00	0:00:10	Narrada
Annie Hall	1977-027	Annie, Alvy y Rob llegan a la fiesta de Navidad (LA)	1:11:50	1:12:00	0:00:10	Descrita
Annie Hall	1977-028	Alvy y Rob charlan en la fiesta de Navidad (LA)	1:12:01	1:13:21	0:01:20	Narrada
Annie Hall	1977-037	Tony y Annie charlan sobre su carrera musical	1:13:21	1:13:35	0:00:14	Narrada
Annie Hall	1977-029	Alvy y Annie hablan con Tony	1:13:40	1:14:41	0:01:01	Narrada
Annie Hall	1977-029	Alvy y Annie hablan con Tony	1:13:40	1:14:41	0:01:01	Dialogada
Annie Hall	1977-031	Alvy y Annie reflexionan en el avión	1:14:54	1:15:51	0:00:57	Dialogada
Annie Hall	1977-031	Alvy y Annie reflexionan en el avión	1:14:54	1:15:51	0:00:57	Dialogada
Annie Hall	1977-032	Alvy pasea solo por el muelle (NYC)	1:18:13	1:18:22	0:00:09	Descrita
Annie Hall	1977-033	Alvy habla con Annie desde aeropuerto de LA	1:18:43	1:19:02	0:00:19	Narrada
Annie Hall	1977-034	Alvy conduce un coche alquilado en LA	1:19:03	1:19:13	0:00:10	Narrada
Annie Hall	1977-035	Alvy y Annie se reúnen en un restaurante de LA	1:19:14	1:22:31	0:03:17	Narrada
Annie Hall	1977-035	Alvy y Annie se reúnen en un restaurante de LA	1:19:14	1:22:31	0:03:17	Dialogada
Annie Hall	1977-036	Rob saca a Alvy de la cárcel (LA)	1:23:43	1:24:32	0:00:49	Narrada



## La red urbana de Woody Allen

Annie Hall	1977-039	Ensayo teatral de la obra escrita por Alvy	1:24:34	1:25:37	0:01:03	Dialogada
Annie Hall	1977-038	Reencuentro de Alvy y Annie en NYC	1:26:37	1:27:30	0:00:53	Descrita
Annie Hall	1977-038	Reencuentro de Alvy y Annie en NYC	1:26:37	1:27:30	0:00:53	Narrada
Manhattan	1979-001	Presentación de NYC	0:00:15	0:03:50	0:03:35	Descrita
Manhattan	1979-001	Presentación de NYC	0:00:15	0:03:50	0:03:35	Dialogada
Manhattan	1979-002	Conversación entre parejas en club nocturno	0:03:51	0:06:24	0:02:33	Narrada
Manhattan	1979-002	Conversación entre parejas en club nocturno	0:03:51	0:06:24	0:02:33	Dialogada
Manhattan	1979-003	Isaac y Yale pasean mientras vuelven a casa	0:06:24	0:08:15	0:01:51	Descrita
Manhattan	1979-003	Isaac y Yale pasean mientras vuelven a casa	0:06:24	0:08:15	0:01:51	Narrada
Manhattan	1979-004	Yale y Emilie charlan en su apartamento	0:08:15	0:09:14	0:00:59	Narrada
Manhattan	1979-005	Isaac discute con Jill, su exmujer	0:09:15	0:10:27	0:01:12	Descrita
Manhattan	1979-006	Isaac y Tracy en el primer apartamento de Isaac	0:10:28	0:12:24	0:01:56	Narrada
Manhattan	1979-007	Isaac y Tracy se con Yale y Mary en museo	0:12:26	0:14:11	0:01:45	Narrada
Manhattan	1979-008	Isaac, Tracy, Yale y Mary pasean y charlan	0:14:12	0:16:15	0:02:03	Narrada
Manhattan	1979-008	Isaac, Tracy, Yale y Mary pasean y charlan	0:14:12	0:16:15	0:02:03	Dialogada
Manhattan	1979-008	Isaac, Tracy, Yale y Mary pasean y charlan	0:14:12	0:16:15	0:02:03	Descrita
Manhattan	1979-009	Isaac y Yale en la librería	0:19:10	0:20:36	0:01:26	Narrada

Manhattan	1979-011	Isaac y Mary coinciden en museo	0:21:07	0:22:57	0:01:50	Narrada
Manhattan	1979-011	Isaac y Mary coinciden en museo	0:21:07	0:22:57	0:01:50	Dialogada
Manhattan	1979-012	Isaac y Mary regresan del museo	0:22:58	0:25:24	0:02:26	Descrita
Manhattan	1979-012	Isaac y Mary regresan del museo	0:22:58	0:25:24	0:02:26	Narrada
Manhattan	1979-013	Isaac y Mary pasean al perro	0:25:25	0:25:41	0:00:16	Descrita
Manhattan	1979-014	Isaac y Mary junto al puente de Queensboro	0:27:15	0:28:11	0:00:56	Narrada
Manhattan	1979-014	Isaac y Mary junto al puente de Queensboro	0:27:15	0:28:11	0:00:56	Descrita
Manhattan	1979-014	Isaac y Mary junto al puente de Queensboro	0:27:15	0:28:11	0:00:56	Dialogada
Manhattan	1979-038	Isaac recoge a Willy de la casa de su exmujer	0:30:45	0:32:26	0:01:41	Narrada
Manhattan	1979-015	Isaac sale con su hijo	0:32:27	0:32:58	0:00:31	Descrita
Manhattan	1979-016	Isaac entra con su hijo en restaurante	0:32:58	0:33:36	0:00:38	Narrada
Manhattan	1979-017	Isaac y Mary en Central Park (tormenta)	0:34:57	0:35:32	0:00:35	Narrada
Manhattan	1979-017	Isaac y Mary en Central Park (tormenta)	0:34:57	0:35:32	0:00:35	Descrita
Manhattan	1979-018	Yale y Emilie en coche por NYC	0:38:43	0:39:25	0:00:42	Descrita
Manhattan	1979-019	Isaac y Tracy cenan en un restaurante	0:39:25	0:41:21	0:01:56	Dialogada
Manhattan	1979-019	Isaac y Tracy cenan en un restaurante	0:39:25	0:41:21	0:01:56	Narrada
Manhattan	1979-020	Isaac y Tracy en coche de caballos por Central Park	0:41:21	0:42:57	0:01:16	Descrita

## *La red urbana de Woody Allen*

Manhattan	1979-020	Isaac y Tracy en coche de caballos Central Park	0:41:21	0:42:37	0:01:16	Narrada
Manhattan	1979-021	Yale y Mary discuten	0:42:37	0:44:28	0:01:51	Dialogada
Manhattan	1979-022	Isaac y Tracy en el nuevo apartamento de Isaac	0:44:54	0:46:55	0:02:01	Narrada
Manhattan	1979-023	Yale y Mary rompen su relación	0:46:56	0:48:28	0:01:32	Descrita
Manhattan	1979-024	Isaac y Mary salen del cine	0:53:05	0:53:23	0:00:18	Descrita
Manhattan	1979-025	Isaac y Mary flirtean en casa de Mary	0:53:23	0:55:04	0:01:41	Narrada
Manhattan	1979-026	Isaac y Mary visitan el museo	0:55:04	0:55:41	0:00:37	Narrada
Manhattan	1979-026	Isaac y Mary visitan el museo	0:55:04	0:55:41	0:00:37	Dialogada
Manhattan	1979-027	Isaac y Mery en coche por NYC	0:55:42	0:56:15	0:00:33	Descrita
Manhattan	1979-028	Yale y Emilie enseñan a Isaac el coche nuevo	1:03:09	1:03:59	0:00:50	Descrita
Manhattan	1979-028	Yale y Emilie enseñan a Isaac el coche nuevo	1:03:09	1:03:59	0:00:50	Narrada
Manhattan	1979-030	Isaac y Mary salen de compras	1:04:53	1:05:05	0:00:12	Descrita
Manhattan	1979-031	Yale llama a Mary desde una cabina telefónica	1:07:11	1:07:37	0:00:26	Descrita
Manhattan	1979-032	Isaac, Emilie y Yale charlan en casa de la pareja	1:08:02	1:08:51	0:00:49	Narrada
Manhattan	1979-033	Isaac juega con su hijo al rugby	1:18:50	1:18:48	0:00:18	Narrada
Manhattan	1979-034	Isaac graba en magnetófono	1:20:34	1:23:27	0:02:53	Dialogada
Manhattan	1979-035	Isaac corre por calles de Manhattan	1:23:28	1:24:50	0:01:22	Descrita

Manhattan	1979-036	Isaac y Tracy se reencuentran	1:24:51	1:29:42	0:04:51	Dialogada
Manhattan	1979-036	Isaac y Tracy se reencuentran	1:24:51	1:29:42	0:04:51	Narrada
Manhattan	1979-037	Cierre	1:29:42	1:29:57	0:00:15	Descrita
B. Danny Rose	1979-001	Morty Guntz	0:01:01	0:02:12	0:01:11	Dialogada
B. Danny Rose	1979-002	Grupo de cómicos (1)	0:02:13	0:02:37	0:00:24	Dialogada
B. Danny Rose	1979-0002	Grupo de cómicos (1)	0:02:13	0:02:37	0:00:24	Narrada
B. Danny Rose	1979-003	Grupo de cómicos (2)	0:02:38	0:03:13	0:00:35	Narrada
B. Danny Rose	1979-004	Danny Rose intenta conseguir un contrato	0:03:14	0:05:12	0:01:58	Descrita
B. Danny Rose	1979-005	Danny Rose y Lou Canova pasean	0:11:13	0:11:40	0:00:27	Descrita
B. Danny Rose	1979-006	Danny Rose pasea	0:12:43	0:12:58	0:00:15	Descrita
B. Danny Rose	1984-007	Lou en la televisión	0:13:28	0:14:26	0:00:58	Dialogada
B. Danny Rose	1984-008	Danny Rose charla con Milton Berle	0:14:27	0:14:49	0:00:22	Descrita
B. Danny Rose	1984-008	Danny Rose charla con Milton Berle	0:14:27	0:14:49	0:00:22	Narrada
B. Danny Rose	1984-009	Danny Rose conduce (Puente de Williamsburg)	0:18:24	0:18:59	0:00:35	Descrita
B. Danny Rose	1984-012	Encuentro con Sid	0:43:41	0:44:38	0:00:57	Narrada
B. Danny Rose	1984-013	Danny Rose se encuentra con el ventrílocuo	0:54:39	0:55:11	0:00:32	Descrita
B. Danny Rose	1984-014	Desfile de acción de gracias	1:12:27	1:13:41	0:01:14	Descrita

## La red urbana de Woody Allen

H. y sus hermanas	1986-001	Lee regresa a casa tras la cena de acción de gracias	0:08:35	0:09:08	0:00:33	Narrada
H. y sus hermanas	1986-002	Exsocio de Mickey en Los Ángeles	0:12:23	0:12:38	0:00:15	Descrita
H. y sus hermanas	1986-002	Exsocio de Mickey en Los Ángeles	0:12:23	0:18:38	0:06:15	Narrada
H. y sus hermanas	1986-031	Mickey lleva regalos a sus hijos	0:12:39	0:13:38	0:00:59	Narrada
H. y sus hermanas	1986-031	Mickey lleva regalos a sus hijos	0:12:39	0:13:38	0:00:59	Descrita
H. y sus hermanas	1986-003	Mickey camina hacia la consulta	0:13:39	0:13:50	0:00:11	Descrita
H. y sus hermanas	1986-004	Mickey habla desde cabina telefónica	0:15:45	0:16:15	0:00:30	Descrita
H. y sus hermanas	1986-005	Catering de Holly y April	0:17:50	0:19:32	0:01:42	Narrada
H. y sus hermanas	1986-006	David enseña a Holly y April uno de sus edificios	0:19:33	0:20:13	0:00:40	Descrita
H. y sus hermanas	1986-006	David enseña a Holly y April uno de sus edificios	0:19:33	0:20:13	0:00:40	Dialogada
H. y sus hermanas	1986-007	David, April y Holly de ruta por NYC	0:20:13	0:21:21	0:01:08	Dialogada
H. y sus hermanas	1986-007	David, April y Holly de ruta por NYC	0:20:13	0:21:21	0:01:08	Descrita
H. y sus hermanas	1986-008	David lleva a casa a Holly y April	0:22:00	0:23:00	0:01:00	Narrada
H. y sus hermanas	1986-009	Elliot provoca el encuentro con Lee	0:23:06	0:25:14	0:02:08	Descrita
H. y sus hermanas	1986-010	Elliot y Lee en la librería	0:25:15	0:26:32	0:01:17	Narrada
H. y sus hermanas	1986-011	Elliot se despide de Lee en la librería	0:26:33	0:27:08	0:00:35	Descrita
H. y sus hermanas	1986-011	Elliot se despide de Lee en la librería	0:26:33	0:27:08	0:00:35	Narrada

H. y sus hermanas	1986-012	Mickey sale del hospital apesadumbrado	0:29:08	0:29:41	0:00:33	Dialogada
H. y sus hermanas	1986-012	Mickey sale del hospital apesadumbrado	0:29:08	0:29:41	0:00:33	Descrita
H. y sus hermanas	1986-013	Mickey y Hannah salen de la consulta	0:31:12	0:31:42	0:00:30	Descrita
H. y sus hermanas	1986-032	Mickey y Hannah plantean la donación de semen	0:31:42	0:34:16	0:02:34	Narrada
H. y sus hermanas	1986-014	Elliot y su cliente salen de casa de Lee y Frederick	0:39:22	0:39:57	0:00:35	Descrita
H. y sus hermanas	1986-015	Mickey sale del hospital contento	0:47:12	0:47:27	0:00:15	Descrita
H. y sus hermanas	1986-016	Lee regresa a casa tras su cita con Elliot	0:51:05	0:51:20	0:00:15	Descrita
H. y sus hermanas	1986-017	Mickey pasea solo	0:57:17	0:58:38	0:01:21	Descrita
H. y sus hermanas	1986-018	Mickey y Holly en un bar de rock	0:58:38	0:59:44	0:01:06	Narrada
H. y sus hermanas	1986-019	Mickey y Holly discuten	0:59:45	1:00:12	0:00:27	Descrita
H. y sus hermanas	1986-020	Mickey y Holly en un bar de jazz	1:00:13	1:01:15	0:01:02	Narrada
H. y sus hermanas	1986-021	Mickey y Holly se despiden tras su cita	1:01:16	1:02:11	0:00:55	Descrita
H. y sus hermanas	1986-021	Mickey y Holly se despiden tras su cita	1:01:16	1:02:11	0:00:55	Narrada
H. y sus hermanas	1986-022	Holly y April pasean tras la audición	1:08:43	1:09:47	0:01:04	Descrita
H. y sus hermanas	1986-023	Mickey conversa sobre catolicismo	1:09:51	1:10:32	0:00:41	Narrada
H. y sus hermanas	1986-024	Mickey discute sobre judaísmo	1:10:33	1:11:46	0:01:13	Narrada
H. y sus hermanas	1986-033	Lee en la universidad	1:17:11	1:17:46	0:00:35	Descrita

## La red urbana de Woody Allen

H. y sus hermanas	1986-025	Mickey interroga a budistas en Central Park	1:17:46	1:18:46	0:01:00	Descrita
H. y sus hermanas	1986-026	Mickey interroga a budistas en Central Park	1:17:46	1:18:46	0:01:00	Narrada
H. y sus hermanas	1986-027	Lee en el muelle	1:18:51	1:19:23	0:00:32	Descrita
H. y sus hermanas	1986-031	Holly lama a Hannah desde cabina telefónica	1:19:24	1:20:04	0:00:40	Descrita
H. y sus hermanas	1986-032	Mickey y Holly salen	1:31:34	1:32:07	0:00:33	Descrita
H. y sus hermanas	1986-028	Mickey entra al cine	1:33:10	1:33:45	0:00:35	Descrita
H. y sus hermanas	1986-028	Mickey entra al cine	1:33:10	1:33:45	0:00:35	Narrada
H. y sus hermanas	1986-029	Mickey y Holly en Central Park	1:35:01	1:35:35	0:00:34	Descrita
H. y sus hermanas	1986-029	Mickey y Holly en Central Park	1:35:01	1:35:35	0:00:34	Narrada
H. y sus hermanas	1986-030	Mickey y Holly se encuentran en tienda de discos	1:26:56	1:29:51	0:02:55	Narrada
Días de radio	1987-001	Rockaway	0:04:33	0:05:08	0:00:35	Descrita
Días de radio	1987-001	Rockaway	0:04:33	0:05:08	0:00:35	Dialogada
Días de radio	1987-002	Estudio radio: desayuno con Roger e Irene	0:05:19	0:05:50	0:00:31	Dialogada
Días de radio	1987-003	Presentación entorno familiar de Joe	0:06:16	0:09:37	0:03:21	Narrada
Días de radio	1987-004	Joe camina por el barrio	0:12:49	0:13:16	0:00:27	Descrita
Días de radio	1987-005	Pista de patinaje de Coney Island	0:15:10	0:15:31	0:00:21	Descrita
Días de radio	1987-005	Pista de patinaje de Coney Island	0:15:10	0:15:31	0:00:21	Narrada

Días de radio	1987-006	Mr. Zipsky sufre crisis nerviosa en de Rockaway	0:36:08	0:36:32	0:00:24	Descrita
Días de radio	1987-007	Joe en Radio City Hall de Manhattan	0:36:32	0:38:32	0:02:00	Dialogada
Días de radio	1987-007	Joe enRadio City Hall de Manhattan	0:36:32	0:38:32	0:02:00	Narrada
Días de radio	1987-008	Joe y sus amigos vigilan las costas	0:45:52	0:47:16	0:01:24	Descrita
Días de radio	1987-008	Joe y sus amigos vigilan las costas	0:45:52	0:47:16	0:01:24	Narrada
Días de radio	1987-009	Joe y sus amigos en la playa al atardecer	0:47:17	0:48:40	0:01:23	Descrita
Días de radio	1987-009	Joe y sus amigos en la playa al atardecer	0:47:17	0:48:40	0:01:23	Narrada
Días de radio	1987-010	Sally pasea por Broadway	0:59:53	1:00:08	0:00:15	Descrita
Días de radio	1987-011	Sally narra exclusivas en la radio	1:01:06	1:02:15	0:01:09	Narrada
Días de radio	1987-012	Joe carga con la radio hasta casa	1:02:16	1:03:24	0:01:08	Descrita
Días de radio	1987-013	Joe acude a un programa de radio con su tia	1:05:31	1:06:06	0:00:35	Narrada
Días de radio	1987-014	Joe en sala baile de Manhattan	1:07:48	1:08:46	0:00:58	Narrada
Días de radio	1987-015	Nochevieja en la sala King Cole de Manhattan	1:13:29	1:14:36	0:01:07	Narrada
Días de radio	1987-016	Nochevieja en la casa familiar de Joe en Rockaway	1:14:36	1:15:26	0:00:50	Narrada
Días de radio	1987-017	Gente en terraza de la sala King Cole	1:18:06	1:19:11	0:01:05	Dialogada
Días de radio	1987-017	Gente en terraza de la sala King Cole	1:18:06	1:19:11	0:01:05	Descrita
Días de radio	1987-017	Gente en terraza de la sala King Cole	1:18:06	1:19:11	0:01:05	Narrada



## *La red urbana de Woody Allen*

Días de radio	1987-018	Terraza de la sala King Cole	1:21:19	1:21:58	0:00:59	Descrita
Delitos y faltas	1989-002	Cliff y su sobrina a la salida del cine	0:07:50	0:08:22	0:00:52	Descrita
Delitos y faltas	1989-002	Cliff y su sobrina a la salida del cine	0:07:50	0:08:22	0:00:52	Narrada
Delitos y faltas	1989-003	Cliff y su mujer acuden a la fiesta de Lester	0:09:28	0:11:25	0:01:57	Dialogada
Delitos y faltas	1989-015	Juda y su Dolores discuten en apartamento	0:18:05	0:21:49	0:03:44	Narrada
Delitos y faltas	1989-004	Cliff rueda documental sobre Lester (1)	0:21:50	0:23:08	0:01:18	Dialogada
Delitos y faltas	1989-004	Cliff rueda documental sobre Lester (1)	0:21:50	0:23:08	0:01:18	Descrita
Delitos y faltas	1989-005	Cliff regala a su sobrina un libro sobre el NY antiguo	0:26:24	0:27:12	0:00:48	Dialogada
Delitos y faltas	1989-005	Cliff regala a su sobrina un libro sobre el NY antiguo	0:26:24	0:27:12	0:00:48	Narrada
Delitos y faltas	1989-006	Cliff rueda documental sobre Lester (2)	0:41:56	0:42:14	0:00:18	Descrita
Delitos y faltas	1989-016	Rodaje y discusión en despacho	0:42:14	00:43:09	00:00:55	Descrita
Delitos y faltas	1989-007	Asesino junto al puente de Brooklyn	0:48:00	0:48:53	0:00:53	Descrita
Delitos y faltas	1989-009	Jack habla con Judah desde cabina telefónica	0:50:41	0:51:53	0:00:52	Descrita
Delitos y faltas	1989-010	Judah va a casa de Dolores	0:54:00	0:54:51	0:00:51	Descrita
Delitos y faltas	1989-011	Cliff y su sobrina pasean	1:02:50	1:03:08	0:00:58	Descrita
Delitos y faltas	1989-011	Cliff y su sobrina pasean	1:02:50	1:03:08	0:00:58	Narrada
Delitos y faltas	1989-012	Cliff y su sobrina pasean al salir del cine	1:11:07	1:12:23	0:01:16	Descrita

Delitos y faltas	1989-013	Jack y Judah pasean	1:16:52	1:17:59	0:01:07	Descrita
Delitos y faltas	1989-014	Cliff y Hally en Central Park	1:21:18	1:23:01	0:01:43	Descrita
Delitos y faltas	1989-014	Cliff y Hally en Central Park	1:21:18	1:23:01	0:01:43	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-001	Presentación de NYC	0:01:22	0:01:49	0:00:27	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-002	Larry y Carol conocen a vecinos en ascensor	0:02:34	0:03:48	0:01:14	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-029	Larry y Carol entran a casa de los vecinos	0:03:48	0:06:22	0:02:34	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-030	Larry y Carol entran en su casa	0:06:23	0:07:35	0:01:12	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-003	Larry y Carol en mercadillo	0:07:35	0:08:07	0:00:32	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-003	Larry y Carol en mercadillo	0:07:35	0:08:07	0:00:32	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-004	Larry y Carol regresan a casa	0:08:23	0:08:46	0:00:23	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-004	Larry y Carol regresan a casa	0:08:23	0:08:46	0:00:23	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-005	Larry y Carol se encuentran con el viudo	0:09:26	0:10:11	0:00:45	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-006	Larry y Carol salen de la ópera	0:10:12	0:10:30	0:00:18	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-007	Ted y Carol localizando locales para restaurante	0:15:11	0:15:56	0:00:45	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-008	Carol insiste en investigar el supuesto crimen	0:20:30	0:20:45	0:00:15	Dialogada
M. a. en Manhattan	1993-009	Carol ve salir de casa al Sr. House	0:23:51	0:24:07	0:00:16	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-010	Larry queda con Carol a almorzar	0:32:13	0:34:10	0:01:57	Descrita

## *La red urbana de Woody Allen*

M. a. en Manhattan	1993-011	Larry se reúne con Marcia	0:30:00	0:32:12	0:02:12	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-012	Carol espera a que Ted la recoja	0:35:44	0:36:09	0:00:25	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-013	Carol y Ted espían a Helen	0:36:10	0:39:01	0:02:51	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-014	Larry y Carol siguen a Helen	0:39:02	0:39:33	0:00:31	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-031	Carol se levanta de madrugada y despierta a Larry	0:40:51	0:42:45	0:01:54	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-032	Carol y Ted en cata de vinos	0:46:02	0:47:42	0:01:40	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-015	Ted pasea tras salir de la cata de vinos	0:47:43	0:47:54	0:00:11	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-016	Carol ve a la Sra. House	0:48:23	0:48:38	0:00:15	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-017	Carol y Ted trazan recorrido de la línea de autobus	0:53:05	0:54:13	0:01:08	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-018	Carol y Ted llegan al final del recorrido	0:54:14	0:54:32	0:00:18	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-033	Carol y Ted encuentran el Hotel Waldron	0:54:33	0:54:58	0:00:25	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-019	Larry y Carol vigilan el Waldron	0:57:25	1:00:10	0:02:45	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-020	Larry y Carol se despiden de la policía	1:03:17	1:04:04	0:00:47	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-021	Larry y Carol ven las luces encendidas de habitación	1:05:11	1:06:00	0:00:49	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-022	Larry y Carol ven esconder un cadáver	1:11:56	1:12:27	0:00:31	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-023	Autopistas	1:12:28	1:13:14	0:00:46	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-024	Larry y Carol charlan en la cama	1:16:10	1:17:53	0:01:43	Dialogada

M. a. en Manhattan	1993-026	Ted y Marcia siguen a Helen	1:27:35	1:27:53	0:00:18	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-026	Ted y Marcia siguen a Helen	1:27:35	1:27:53	0:00:18	Narrada
M. a. en Manhattan	1993-027	Larry y Carol discuten por la calle	1:30:53	1:31:52	0:00:59	Descrita
M. a. en Manhattan	1993-028	Larry y Carol pasean tras resolver el crimen	1:40:10	1:40:55	0:00:45	Descrita
B. sobre Broadway	1994-001	David discute con el productor	0:01:56	0:02:50	0:00:54	Narrada
B. sobre Broadway	1994-001	David discute con el productor	0:01:56	0:02:50	0:00:54	Dialogada
B. sobre Broadway	1994-002	Mafia disparando	0:02:51	0:03:32	0:00:41	Descrita
B. sobre Broadway	1994-003	Reunión de la mafia en sala de espectáculo	0:03:33	0:04:57	0:01:24	Narrada
B. sobre Broadway	1994-004	Discusión en camerinos entre Olive y Joey	0:04:58	0:06:27	0:01:29	Narrada
B. sobre Broadway	1994-005	David reunido con otros artistas	0:06:28	0:08:06	0:01:38	Descrita
B. sobre Broadway	1994-005	David reunido con otros artistas	0:06:28	0:08:06	0:01:38	Narrada
B. sobre Broadway	1994-005	David reunido con otros artistas	0:06:28	0:08:06	0:01:38	Dialogada
B. sobre Broadway	1994-006	Reunión de David con agente en los baños Luxor	0:08:26	0:09:57	0:01:31	Narrada
B. sobre Broadway	1994-007	Disparos a la salida del cine	0:12:26	0:12:53	0:00:27	Descrita
B. sobre Broadway	1994-008	Reunión de la mafia en un funeral	0:20:34	0:21:01	0:00:27	Narrada
B. sobre Broadway	1994-008	Reunión de la mafia en un funeral	0:20:34	0:21:01	0:00:27	Descrita
B. sobre Broadway	1994-010	David en casa de Helen	0:36:53	0:37:48	0:00:55	Descrita

## La red urbana de Woody Allen

B. sobre Broadway	1994-011	David y Helen pasean (1)	0:39:27	0:41:08	0:01:41	Descrita
B. sobre Broadway	1994-012	David y Helen pasean (2)	0:46:14	0:47:38	0:01:24	Descrita
B. sobre Broadway	1994-013	David y Elen pasean tras celebrar cumpleaños	0:50:57	0:51:27	0:00:50	Descrita
B. sobre Broadway	1994-013	David y Ellen pasean tras celebrar su cumpleaños	0:50:57	0:51:27	0:00:50	Narrada
B. sobre Broadway	1994-015	David y Cheech en sala de billar	0:52:30	0:53:23	0:00:53	Narrada
B. sobre Broadway	1994-018	David se declara a Helen	0:53:24	0:55:25	0:02:01	Narrada
B. sobre Broadway	1994-016	Estreno en Broadway	1:21:22	1:21:34	0:00:12	Descrita
B. sobre Broadway	1994-017	David en busca de Ellen	1:29:28	1:32:35	0:03:07	Descrita
B. sobre Broadway	1994-017	David en busca de Ellen	1:29:28	1:32:35	0:03:07	Narrada
T. d. I love you	1996-001	Presentación Skylar y Holden	0:00:35	0:03:27	0:02:52	Narrada
T. d. I love you	1996-001	Presentación Skylar y Holden	0:00:35	0:03:27	0:02:52	Descrita
T. d. I love you	1996-002	Presentación Djuna	0:03:28	0:04:22	0:00:54	Narrada
T. d. I love you	1996-002	Presentación Djuna	0:03:28	0:04:22	0:00:54	Descrita
T. d. I love you	1996-003	Presentación (continuación 1)	0:05:05	0:05:35	0:00:30	Descrita
T. d. I love you	1996-003	Presentación (continuación 1)	0:05:05	0:05:35	0:00:30	Narrada
T. d. I love you	1996-004	Presentación (continuación 2)	0:06:39	0:07:02	0:00:23	Descrita
T. d. I love you	1996-027	Von en el psiquiatra	0:07:19	0:07:45	0:00:26	Narrada

T. d. I love you	1996-005	Presentación Joe (Paris)	0:08:20	0:08:35	0:00:15	Descrita
T. d. I love you	1996-006	Djuna en Venecia	0:26:39	0:27:11	0:00:32	Descrita
T. d. I love you	1996-006	Djuna en Venecia	0:26:39	0:27:11	0:00:32	Dialogada
T. d. I love you	1996-007	Joe canta (Venecia)	0:27:12	0:28:09	0:00:57	Descrita
T. d. I love you	1996-008	Djuna y Joe cenan juntos (Venecia)	0:28:10	0:30:19	0:02:09	Descrita
T. d. I love you	1996-009	Jogging (Venecia)	0:30:20	0:31:07	0:00:47	Descrita
T. d. I love you	1996-010	Joe se tropieza con Von	0:31:08	0:32:12	0:01:04	Dialogada
T. d. I love you	1996-010	Joe se tropieza con Von	0:31:08	0:32:12	0:01:04	Descrita
T. d. I love you	1996-011	Djuna y Joe almuerzan (Venecia)	0:32:13	0:33:23	0:01:10	Descrita
T. d. I love you	1996-012	Museo Tintoretto	0:33:24	0:35:55	0:02:31	Narrada
T. d. I love you	1996-012	Museo Tintoretto	0:33:24	0:35:55	0:02:31	Dialogada
T. d. I love you	1996-013	Joe y Von charlan junto a los canales	0:35:56	0:37:33	0:01:37	Descrita
T. d. I love you	1996-013	Joe y Von charlan junto a los canales	0:35:56	0:37:33	0:01:37	Dialogada
T. d. I love you	1996-014	Von canta (Venecia)	0:37:34	0:38:48	0:01:14	Descrita
T. d. I love you	1996-015	Djuna anuncia a Joe que quiere casarse	0:39:49	0:41:45	0:01:56	Narrada
T. d. I love you	1996-016	Joe se encuentra con Von y su marido	0:41:45	0:45:53	0:02:08	Descrita
T. d. I love you	1996-017	Djuna y Ken salen del aeropuerto	0:44:53	0:45:06	0:00:13	Dialogada

## La red urbana de Woody Allen

T. d. I love you	1996-017	Djuna y Ken salen del aeropuerto	0:44:53	0:45:06	0:00:13	Narrada
T. d. I love you	1996-018	Otoño en NY	0:47:34	0:47:46	0:00:12	Descrita
T. d. I love you	1996-019	Skyler en la terraza con exconvicto	0:52:15	0:55:15	0:03:00	Descrita
T. d. I love you	1996-020	Exconvicto canta	0:55:15	0:56:42	0:01:27	Descrita
T. d. I love you	1996-021	Joe y Von se van a París	1:09:30	1:10:10	0:00:40	Narrada
T. d. I love you	1996-021	Joe y Von se van a París	1:09:30	1:10:10	0:00:40	Descrita
T. d. I love you	1996-022	Navidad en NY	1:13:15	1:13:41	0:00:26	Descrita
T. d. I love you	1996-022	Navidad en NY	1:13:15	1:13:41	0:00:26	Dialogada
T. d. I love you	1996-023	Navidad en París	1:13:42	1:14:26	0:00:44	Descrita
T. d. I love you	1996-024	Von rompe con Joe	1:15:28	1:17:41	0:02:13	Narrada
T. d. I love you	1996-024	Von rompe con Joe	1:15:28	1:17:41	0:02:13	Descrita
T. d. I love you	1996-025	Joe y Steffi pasean por París	1:22:44	1:27:02	0:04:18	Descrita
T. d. I love you	1996-025	Joe y Steffi pasean por París	1:22:44	1:27:02	0:04:18	Narrada
T. d. I love you	1996-026	Joe y Steffi junto al Sena	1:27:05	1:29:24	0:02:21	Descrita
T. d. I love you	1996-026	Joe y Steffi junto al Sena	1:27:05	1:29:24	0:02:21	Narrada
Un final made in H.	2002-020	Casa de la exmujer de Val en LA	0:04:02	0:05:44	0:01:42	Narrada
Un final made in H.	2002-001	Val charla con su agente	0:07:40	0:10:18	0:02:38	Dialogada

Un final made in H.	2002-001	Val charla con su agente	0:07:40	0:10:18	0:02:38	Descrita
Un final made in H.	2002-002	Val y Lori salen del teatro	0:11:11	0:11:40	0:00:29	Descrita
Un final made in H.	2002-003	Reunión con los productores	0:13:44	0:17:44	0:04:00	Dialogada
Un final made in H.	2002-003	Reunión con los productores	0:13:44	0:17:44	0:04:00	Narrada
Un final made in H.	2002-019	Fiesta en casa de Val	0:17:45	0:19:11	0:01:26	Narrada
Un final made in H.	2002-017	Val habla por teléfono con Al, su agente	0:19:12	0:20:04	0:00:52	Dialogada
Un final made in H.	2002-004	Val se reúne con Ellie	0:20:09	0:26:23	0:06:14	Dialogada
Un final made in H.	2002-004	Val se reúne con Ellie	0:20:09	0:26:23	0:06:14	Narrada
Un final made in H.	2002-005	Ellie y Hal hablan por teléfono	0:27:22	0:27:49	0:00:27	Descrita
Un final made in H.	2002-005	Ellie y Hal hablan por teléfono	0:27:22	0:27:49	0:00:27	Dialogada
Un final made in H.	2002-006	Localizan en Central Park	0:27:50	0:28:54	0:01:04	Descrita
Un final made in H.	2002-007	Call-conference	0:28:55	0:29:58	0:01:03	Descrita
Un final made in H.	2002-008	Al, agente, acude a casa de Val	0:39:37	0:39:53	0:00:16	Narrada
Un final made in H.	2002-018	Val visita a un psiquiatra	0:43:12	0:45:58	0:00:46	Narrada
Un final made in H.	2002-009	Ellie y Val hablan por teléfono	0:55:57	0:56:37	0:00:40	Dialogada
Un final made in H.	2002-010	Ellie y Val charlan junto a la cama	1:11:47	1:13:34	0:01:47	Dialogada
Un final made in H.	2002-011	Val y Hal caminan hasta el Hotel Plaza	1:25:35	1:25:52	0:00:17	Descrita



## *La red urbana de Woody Allen*

Un final made in H.	2002-012	Rodaje en Central Park	1:35:43	1:36:12	0:00:29	Descrita
Un final made in H.	2002-013	Fiesta fin de rodaje	1:36:13	1:37:15	0:01:02	Dialogada
Un final made in H.	2002-014	Val recobra la vista	1:41:26	1:42:30	0:01:04	Descrita
Un final made in H.	2002-014	Val recobra la vista	1:41:26	1:42:30	0:01:04	Dialogada
Un final made in H.	2002-014	Val recobra la vista	1:41:26	1:42:30	0:01:04	Narrada
Un final made in H.	2002-015	Hal anuncia el éxito de la película en Europa	1:46:20	1:46:56	0:00:36	Dialogada
Un final made in H.	2002-016	Val y Ellie se marchan a París	1:46:57	1:47:53	0:00:56	Descrita
Un final made in H.	2002-016	Val y Ellie se marchan a París	1:46:57	1:47:53	0:00:56	Dialogada
Todo lo demás	2003-001	Dobel y Falk charlan en Central Park (1)	0:01:32	0:03:12	0:01:40	Narrada
Todo lo demás	2003-001	Dobel y Falk charlan en Central Park (1)	0:01:32	0:03:12	0:01:40	Descrita
Todo lo demás	2003-002	Dobel y Falk salen de la reunión con agente	0:03:50	0:04:37	0:00:47	Descrita
Todo lo demás	2003-002	Dobel y Falk salen de la reunión con agente	0:03:50	0:04:37	0:00:47	Narrada
Todo lo demás	2003-003	Dobel y Falk caminan y charlan	0:06:09	0:08:20	0:02:11	Descrita
Todo lo demás	2003-003	Dobel y Falk caminan y charlan	0:06:09	0:08:20	0:02:11	Narrada
Todo lo demás	2003-004	Falk conoce a su actual novia	0:15:33	0:17:21	0:01:48	Descrita
Todo lo demás	2003-005	Concierto de Diana Krall	0:18:50	0:19:52	0:01:02	Narrada
Todo lo demás	2003-006	Falk invita a Amanda a salir	0:22:35	0:24:12	0:01:37	Descrita

Todo lo demás	2003-007	Falk y Amanda en tienda de discos	0:24:13	0:26:57	0:02:44	Narrada
Todo lo demás	2003-007	Falk y Amanda en tienda de discos	0:24:13	0:26:57	0:02:44	Dialogada
Todo lo demás	2003-028	Jerry y Amanda charlan en su casa	0:30:54	0:33:08	0:02:14	Narrada
Todo lo demás	2003-008	Falk y Dobel en coche	0:31:47	0:32:37	0:00:50	Descrita
Todo lo demás	2003-008	Falk y Dobel en coche	0:31:47	0:32:37	0:00:50	Narrada
Todo lo demás	2003-009	Show de Stand up comedy	0:32:38	0:32:54	0:00:16	Narrada
Todo lo demás	2003-010	Falk y Dobel salen del show	0:32:55	0:34:15	0:01:20	Descrita
Todo lo demás	2003-011	Dobel y Falk charlan en Central Park (2)	0:37:01	0:39:16	0:02:15	Descrita
Todo lo demás	2003-011	Dobel y Falk charlan en Central Park (2)	0:37:01	0:39:16	0:02:15	Narrada
Todo lo demás	2003-012	Falk y Amanda salen del cine	0:46:25	0:47:18	0:00:53	Descrita
Todo lo demás	2003-012	Falk y Amanda salen del cine	0:46:25	0:47:18	0:00:53	Narrada
Todo lo demás	2003-013	Falk y Amanda en suite del hotel	0:47:53	0:51:34	0:03:41	Narrada
Todo lo demás	2003-014	Falk se encuentra con un conocido	0:53:21	0:54:11	0:00:50	Descrita
Todo lo demás	2003-015	Falk se reúne con su agente en un restaurante	0:54:12	0:56:01	0:01:49	Narrada
Todo lo demás	2003-016	Dobel y Falk charlan en Central Park (3)	0:56:02	0:58:07	0:02:05	Descrita
Todo lo demás	2003-017	Dobel y Falk charlan en Central Park (4)	1:05:53	1:07:32	0:01:39	Descrita
Todo lo demás	2003-017	Dobel y Falk charlan en Central Park (4)	1:05:53	1:07:32	0:01:39	Narrada

## La red urbana de Woody Allen

Todo lo demás	2003-018	Falk y Dobel junto al río	1:12:40	1:13:54	0:01:14	Descrita
Todo lo demás	2003-019	Falk y Dobel en coche charlan sobre California	1:13:55	1:15:09	0:01:14	Dialogada
Todo lo demás	2003-020	Amanda rompe con Jerry Falk	1:18:40	1:19:33	0:00:53	Descrita
Todo lo demás	2003-021	Amanda regresa con Jerry	1:20:06	1:21:14	0:01:08	Dialogada
Todo lo demás	2003-022	Amanda prueba la cocaína	1:21:30	1:24:13	0:02:43	Narrada
Todo lo demás	2003-023	Dobel y Falk charlan en Central Park (5)	1:24:39	1:26:07	0:01:28	Descrita
Todo lo demás	2003-024	Falk pasea solo	1:30:41	1:31:01	0:00:20	Descrita
Todo lo demás	2003-024	Falk pasea solo	1:30:41	1:31:01	0:00:20	Narrada
Todo lo demás	2003-024	Falk pasea solo	1:30:41	1:31:01	0:00:20	Dialogada
Todo lo demás	2003-025	Falk rompe con Amanda	1:36:04	1:36:37	0:00:33	Descrita
Todo lo demás	2003-026	Falk busca a Dobel en Central Park	1:36:38	1:39:37	0:02:59	Descrita
Todo lo demás	2003-027	Falk recuerda sus tardes con Dobel en Central Park	1:40:15	1:40:43	0:00:28	Descrita
Match Point	2005-001	Chris alquila apartamento en Londres	0:02:43	0:03:22	0:00:39	Narrada
Match Point	2005-002	Chris y Tom se conocen en club tenis	0:08:18	0:09:47	0:01:29	Dialogada
Match Point	2005-003	Chris y Chloe pasean por Londres	0:13:27	0:14:02	0:00:35	Descrita
Match Point	2005-005	Chris y Nola coinciden en la calle y pasean	0:25:24	0:26:34	0:01:10	Descrita
Match Point	2005-006	Chris espera a Nola	0:26:35	0:27:53	0:01:18	Descrita

Match Point	2005-008	Chris se encuentra con conocido	0:40:35	0:42:01	0:01:26	Descrita
Match Point	2005-009	Nueva casa de la pareja	0:44:10	0:45:11	0:01:01	Descrita
Match Point	2005-010	Tate Modern	0:48:48	0:49:18	0:00:30	Narrada
Match Point	2005-011	Nueva casa de Nola	0:55:15	0:55:55	0:00:40	Narrada
Match Point	2005-012	Chris y Nola pasean	0:57:15	0:57:37	0:00:22	Descrita
Match Point	2005-013	Chris y Nola discuten	1:01:02	1:01:15	0:00:13	Descrita
Match Point	2005-014	Amigos hablan de las vacaciones	1:03:43	1:05:36	0:01:53	Dialogada
Match Point	2005-015	Chris charla con conocido	1:11:03	1:12:18	0:01:15	Descrita
Match Point	2005-016	Padres de Chloe en casa	1:14:38	1:15:35	0:00:57	Descrita
Match Point	2005-017	Nola ve a Chris en la calle	1:16:27	1:16:52	0:00:25	Descrita
Match Point	2005-018	Chris camina mientras habla por teléfono	1:24:30	1:44:45	0:20:15	Descrita
Match Point	2005-019	Policía en el piso de la Sra. Eastby	1:35:15	1:35:49	0:00:34	Narrada
Match Point	2005-020	Chris se deshace de las joyas robadas	1:42:16	1:45:11	0:00:55	Descrita
Scoop	2006-001	Sr. Tinsley llega al hotel	0:05:36	0:05:50	0:00:14	Descrita
Scoop	2006-002	Actuación del mago Splendiny	0:10:11	0:10:30	0:00:19	Dialogada
Scoop	2006-003	Sondra y Sidney regresan de la fiesta	0:36:20	0:37:24	0:01:04	Descrita
Scoop	2006-003	Sondra y Sidney regresan de la fiesta	0:36:20	0:37:24	0:01:04	Narrada

## La red urbana de Woody Allen

Scoop	2006-004	Sidney juega al pocker	0:37:25	0:38:12	0:00:47	Narrada
Scoop	2006-005	Sondra y su amiga pasean	0:38:13	0:38:36	0:00:23	Descrita
Scoop	2006-005	Sondra y su amiga pasean	0:38:13	0:38:36	0:00:23	Narrada
Scoop	2006-006	Sondra y Sidney en terraza de restaurante	0:44:29	0:46:19	0:01:50	Dialogada
Scoop	2006-007	Sondra y Sidney van a la lavandería	0:55:36	0:56:22	0:00:46	Descrita
Scoop	2006-007	Sondra y Sidney van a la lavandería	0:55:36	0:56:22	0:00:46	Narrada
Scoop	2006-008	Sondra y Sidney en cena de cumpleaños	0:59:04	1:00:24	0:01:20	Dialogada
Scoop	2006-009	Sondra y Sidney siguen a Peter	1:00:24	1:02:04	0:01:40	Descrita
Scoop	2006-010	Sondra y Sidney caminan y leen los periódicos	1:05:38	1:06:19	0:00:41	Descrita
Scoop	2006-011	Sidney investiga el último crimen	1:13:11	1:13:20	0:00:09	Descrita
Scoop	2006-013	Sidney conduce	1:21:42	1:21:54	0:00:12	Descrita
Scoop	2006-014	Sidney en el barco de la muerte	1:27:42	1:28:43	0:01:01	Dialogada
V. C. Barcelona	2008-001	Vicky y Cristina de turismo	0:04:26	0:04:46	0:00:20	Descrita
V. C. Barcelona	2008-001	Vicky y Cristina de turismo	0:04:26	0:04:46	0:00:20	Narrada
V. C. Barcelona	2008-002	Vicky y Cristina en concierto de guitarra (Barcelona)	0:05:23	0:05:44	0:00:21	Descrita
V. C. Barcelona	2008-002	Vicky y Cristina en concierto de guitarra (Barcelona)	0:05:23	0:05:44	0:00:21	Narrada
V. C. Barcelona	2008-003	Vicky y Cristina en exposición de arte	0:05:45	0:07:06	0:01:21	Narrada

V. C. Barcelona	2008-004	Vicky y Cristina cenan a medianoche	0:07:16	0:07:58	0:00:42	Dialogada
V. C. Barcelona	2008-005	Juan A. invita a las americanas a Oviedo	0:07:59	0:11:35	0:03:36	Narrada
V. C. Barcelona	2008-006	Juan A., Vicky y Cristina de turismo por Oviedo	0:14:14	0:14:51	0:00:37	Narrada
V. C. Barcelona	2008-007	Almuerzo y turismo en Oviedo	0:14:52	0:15:41	0:00:49	Descrita
V. C. Barcelona	2008-009	Vicky y Juan Antonio de turismo en Avilés	0:20:46	0:21:14	0:00:28	Descrita
V. C. Barcelona	2008-010	Visitan la casa del padre (Avilés)	0:21:50	0:22:58	0:01:08	Narrada
V. C. Barcelona	2008-011	Juan Antonio y Vicky en el patio de la casa paterna	0:22:59	0:24:00	0:01:01	Narrada
V. C. Barcelona	2008-012	Juan A. y Vicky en concierto de guitarra (Oviedo)	0:27:05	0:27:57	0:00:52	Narrada
V. C. Barcelona	2008-013	Juan Antonio y Vicky se acuestan	0:27:58	0:29:44	0:01:46	Narrada
V. C. Barcelona	2008-015	Cristina hace fotos en Barcelona	0:30:29	0:30:42	0:00:13	Descrita
V. C. Barcelona	2008-016	Vicky habla por teléfono con su novio	0:31:28	0:33:31	0:02:03	Descrita
V. C. Barcelona	2008-016	Vicky habla por teléfono con su novio	0:31:28	0:33:31	0:02:03	Dialogada
V. C. Barcelona	2008-057	Juan A. enseña su casa a Cristina	0:33:32	0:34:34	0:01:02	Narrada
V. C. Barcelona	2008-017	Juan A. y Cristina de turismo	0:35:23	0:36:03	0:00:40	Descrita
V. C. Barcelona	2008-017	Juan A. y Cristina de turismo	0:35:23	0:36:03	0:00:40	Narrada
V. C. Barcelona	2008-017	Juan A. y Cristina de turismo	0:35:23	0:36:03	0:00:40	Narrada
V. C. Barcelona	2008-018	Vicky en el parque Güell	0:36:03	0:38:08	0:02:05	Descrita

## *La red urbana de Woody Allen*

V. C. Barcelona	2008-019	Vicky y su marido en Barcelona	0:39:12	0:40:39	0:01:27	Dialogada
V. C. Barcelona	2008-021	Vicky y Juan A. charlan en parque de atracciones	0:41:54	0:43:36	0:01:42	Descrita
V. C. Barcelona	2008-024	Vicky y su novio, Duck, vuelven de Sevilla	0:45:09	0:45:37	0:00:28	Dialogada
V. C. Barcelona	2008-025	Vicky y Ben charlan y pasean	0:57:41	0:58:08	0:00:27	Descrita
V. C. Barcelona	2008-026	Vicky y Maria Elena hacen fotografías	1:02:41	1:03:43	0:01:02	Narrada
V. C. Barcelona	2008-036	Judy flirtea con un compañero de su marido	1:04:55	1:05:15	0:00:20	Narrada
V. C. Barcelona	2008-027	Vicky confiesa su ménage a trois	1:09:13	1:10:18	0:01:05	Narrada
V. C. Barcelona	2008-029	Cristina hace fotografías	1:12:59	1:13:16	0:00:17	Descrita
V. C. Barcelona	2008-030	Vicky confiesa a Judy su infidelidad	1:17:00	1:18:03	0:01:03	Descrita
V. C. Barcelona	2008-031	Juan A. y Maria Elena discuten en la calle	1:18:19	1:18:46	0:00:27	Descrita
V. C. Barcelona	2008-031	Juan A. y Maria Elena discuten en la calle	1:18:19	1:18:46	0:00:27	Narrada
V. C. Barcelona	2008-032	Vicky queda con Juan Antonio	1:23:18	1:23:37	0:00:19	Descrita
V. C. Barcelona	2008-033	Judy y su marido regresan a NY	1:27:50	1:27:45	0:00:15	Narrada
V. C. Barcelona	2008-033	Judy y su marido regresan a NY	1:27:50	1:27:45	0:00:15	Descrita
V. C. Barcelona	2008-034	Vicky y Cristina charlan de lo sucedido	1:27:46	1:28:20	0:00:34	Descrita
V. C. Barcelona	2008-035	Regreso a NY	1:28:21	1:29:00	0:00:39	Narrada
Si la cosa funciona	2009-001	Reunión de Boris con amigos en terraza del bar	0:01:08	0:03:30	0:02:22	Descrita

Si la cosa funciona	2009-002	Monólogo a cámara de Boris	0:03:30	0:06:44	0:03:14	Descrita
Si la cosa funciona	2009-003	Boris charla con amigos en bar	0:09:28	0:10:04	0:00:36	Narrada
Si la cosa funciona	2009-004	Boris va hacia casa	0:11:17	0:12:10	0:00:53	Descrita
Si la cosa funciona	2009-005	Melody entra en casa de Boris	0:12:11	0:16:55	0:04:44	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-005	Melody entra en casa de Boris	0:12:11	0:16:55	0:04:44	Narrada
Si la cosa funciona	2009-006	Reunión en terraza del bar	0:16:56	0:17:15	0:00:19	Narrada
Si la cosa funciona	2009-007	Boris y Melody visitan la tumba de Grant	0:17:15	0:19:24	0:02:09	Descrita
Si la cosa funciona	2009-007	Boris y Melody visitan la tumba de Grant	0:17:15	0:19:24	0:02:09	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-008	Boris y Melody visitan la estatua de la libertad	0:20:46	0:21:56	0:01:10	Descrita
Si la cosa funciona	2009-008	Boris y Melody visitan la estatua de la libertad	0:20:46	0:21:56	0:01:10	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-009	Boris y Melody en Central Park	0:21:57	0:22:11	0:00:14	Descrita
Si la cosa funciona	2009-010	Melody pasea perros	0:28:47	0:30:01	0:01:14	Descrita
Si la cosa funciona	2009-011	Boris da clases de ajedrez en el parque	0:30:02	0:30:26	0:00:24	Descrita
Si la cosa funciona	2009-011	Boris da clases de ajedrez en el parque	0:30:02	0:30:26	0:00:24	Narrada
Si la cosa funciona	2009-012	Boris y Melody pasean hasta casa	0:30:26	0:31:54	0:01:28	Descrita
Si la cosa funciona	2009-013	Llega la madre de Melody	0:42:30	0:47:47	0:05:17	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-013	Llega la madre de Melody	0:42:30	0:47:47	0:05:17	Narrada



## *La red urbana de Woody Allen*

Si la cosa funciona	2009-014	Melody y Marietta de turismo	0:47:48	0:48:02	0:00:14	Descrita
Si la cosa funciona	2009-015	Almuerzo de parejas	0:48:03	0:48:31	0:00:28	Narrada
Si la cosa funciona	2009-015	Almuerzo de parejas	0:48:03	0:48:31	0:00:28	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-016	Marietta quiere hacer cosas divertidas	0:49:08	0:49:37	0:00:29	Narrada
Si la cosa funciona	2009-016	Marietta quiere hacer cosas divertidas	0:49:08	0:49:37	0:00:29	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-018	Boris en el mercado	0:55:55	0:56:36	0:00:41	Descrita
Si la cosa funciona	2009-019	Marietta cambia	0:56:37	0:57:15	0:00:38	Narrada
Si la cosa funciona	2009-017	Marietta y Melody en mercadillo	0:57:16	1:01:07	0:03:51	Narrada
Si la cosa funciona	2009-020	Boris y Melody en bici	1:01:08	1:02:36	0:01:28	Descrita
Si la cosa funciona	2009-021	Llega el padre de Melody	1:08:57	1:11:12	0:02:15	Narrada
Si la cosa funciona	2009-023	Discusión en la galería	1:11:47	1:14:06	0:02:19	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-023	Discusión en la galería	1:11:47	1:14:06	0:02:19	Narrada
Si la cosa funciona	2009-024	Melody y Boris en el mercado	1:14:07	1:14:53	0:00:46	Descrita
Si la cosa funciona	2009-025	John charla con desconocido en un bar	1:18:18	1:22:08	0:03:50	Dialogada
Si la cosa funciona	2009-025	John charla con desconocido en un bar	1:18:18	1:22:08	0:03:50	Narrada
Si la cosa funciona	2009-026	Melody y Ryan en el barco	1:22:18	1:22:35	0:00:17	Descrita
Si la cosa funciona	2009-027	Nochevieja en Times Square	1:24:41	1:24:53	0:00:12	Descrita

Medianoche en Paris	2011-001	Presentación de Paris	0:00:28	0:03:31	0:03:03	Descrita
Medianoche en Paris	2011-002	(Títulos de crédito)	0:03:32	0:04:41	0:01:09	Dialogada
Medianoche en Paris	2011-003	Gil e Inez con sus padres en el hotel	0:04:42	0:05:10	0:00:28	Dialogada
Medianoche en Paris	2011-005	Discusión de Gil e Inez en hotel	0:07:22	0:08:35	0:01:13	Narrada
Medianoche en Paris	2011-006	Visita a Versalles con Paul y Carol	0:08:35	0:10:56	0:02:21	Descrita
Medianoche en Paris	2011-006	Visita a Versalles con Paul y Carol	0:08:35	0:10:56	0:02:21	Narrada
Medianoche en Paris	2011-007	Inez y su madre de compras	0:10:57	0:11:28	0:00:31	Descrita
Medianoche en Paris	2011-008	Visita guiada a Versalles	0:11:29	0:12:47	0:01:18	Descrita
Medianoche en Paris	2011-009	Cata de vinos	0:12:48	0:13:45	0:00:57	Descrita
Medianoche en Paris	2011-010	Gil pasea por Paris	0:15:12	0:16:21	0:01:09	Descrita
Medianoche en Paris	2011-011	Campanadas de medianoche (1)	0:16:22	0:17:27	0:01:05	Narrada
Medianoche en Paris	2011-011	Campanadas de medianoche (1)	0:16:22	0:17:27	0:01:05	Descrita
Medianoche en Paris	2011-013	Llevan a Gil a otro club (1)	0:21:24	0:21:39	0:00:15	Descrita
Medianoche en Paris	2011-014	Gil conoce a Hemingway	0:22:50	0:26:43	0:03:53	Narrada
Medianoche en Paris	2011-015	Gil sale en busca de su novela	0:26:44	0:27:45	0:01:01	Descrita
Medianoche en Paris	2011-016	Tienda de muebles	0:28:55	0:29:34	0:00:39	Narrada
Medianoche en Paris	2011-017	Gil quiere pasear bajo la lluvia	0:29:35	0:30:07	0:00:32	Descrita

## *La red urbana de Woody Allen*

Medianoche en París	2011-018	Gil lleva a Inez al "otro París"	0:30:08	0:31:28	0:01:20	Descrita
Medianoche en París	2011-019	Campanadas de medianoche (2)	0:31:29	0:32:25	0:00:56	Descrita
Medianoche en París	2011-019	Campanadas de medianoche (2)	0:31:29	0:32:25	0:00:56	Narrada
Medianoche en París	2011-020	Casa de Gertrude Stein	0:34:03	0:36:06	0:02:03	Narrada
Medianoche en París	2011-021	Gil conoce a Adriana	0:36:07	0:40:05	0:03:58	Dialogada
Medianoche en París	2011-022	Gil e Inez en mercadillo	0:40:53	0:41:53	0:01:00	Narrada
Medianoche en París	2011-022	Gil e Inez en mercadillo	0:40:53	0:41:53	0:01:00	Descrita
Medianoche en París	2011-042	Gil en tienda de música el mercadillo	0:41:53	0:42:42	0:00:49	Narrada
Medianoche en París	2011-023	Gil e Inez con Paul y Carol en museo	0:42:43	0:44:22	0:01:39	Narrada
Medianoche en París	2011-024	Gil deja a todos plantados en la cena	0:44:23	0:45:29	0:01:06	Dialogada
Medianoche en París	2011-025	Gil baila en club años 20	0:45:30	0:46:36	0:01:06	Narrada
Medianoche en París	2011-027	Adriana y Gil salen de la fiesta	0:47:53	0:48:36	0:00:43	Descrita
Medianoche en París	2011-028	Adriana y Gil pasean	0:48:37	0:50:19	0:01:42	Descrita
Medianoche en París	2011-028	Adriana y Gil pasean	0:48:37	0:50:19	0:01:42	Dialogada
Medianoche en París	2011-029	Adriana, Gil y Zelda Fritztgerald junto al Sena	0:50:20	0:51:15	0:00:55	Descrita
Medianoche en París	2011-029	Adriana, Gil y Zelda Fritztgerald junto al Sena	0:50:20	0:51:15	0:00:55	Narrada
Medianoche en París	2011-030	Gil con Dalí y Buñuel	0:52:27	0:55:44	0:03:17	Narrada

Medianoche en Paris	2011-031	Gil seguido a medianoche por detective	0:57:50	0:58:39	0:00:49	Descrita
Medianoche en Paris	2011-032	Gil pasea junto al Sena	1:00:06	1:00:24	0:00:18	Descrita
Medianoche en Paris	2011-033	Gil compra libros antiguos en el mercadillo	1:01:12	1:01:42	0:00:30	Descrita
Medianoche en Paris	2011-033	Gil compra libros antiguos en el mercadillo	1:01:12	1:01:42	0:00:30	Narrada
Medianoche en Paris	2011-034	Guía de Versailles le traduce el libro	1:01:43	1:03:04	0:01:21	Dialogada
Medianoche en Paris	2011-034	Guía de Versailles le traduce el libro	1:01:43	1:03:04	0:01:21	Descrita
Medianoche en Paris	2011-035	Adriana y Gil pasean en silencio	1:10:38	1:12:50	0:02:12	Descrita
Medianoche en Paris	2011-036	Adriana y Gil montan en carruaje (Belle Epoque)	1:12:50	1:13:21	0:00:31	Dialogada
Medianoche en Paris	2011-036	Adriana y Gil montan en carruaje (Belle Epoque)	1:12:50	1:13:21	0:00:31	Descrita
Medianoche en Paris	2011-036	Adriana y Gil montan en carruaje (Belle Epoque)	1:12:50	1:13:21	0:00:31	Narrada
Medianoche en Paris	2011-037	Adriana y Gil bailan	1:13:55	1:14:32	0:00:37	Narrada
Medianoche en Paris	2011-037	Adriana y Gil bailan	1:13:55	1:14:32	0:00:37	Dialogada
Medianoche en Paris	2011-038	Adriana quiere quedarse en la Belle Epoque	1:17:35	1:20:32	0:02:57	Dialogada
Medianoche en Paris	2011-038	Adriana quiere quedarse en la Belle Epoque	1:17:35	1:20:32	0:02:57	Narrada
Medianoche en Paris	2011-039	Ruptura de Gil e Inez	1:21:15	1:22:27	0:01:12	Dialogada
Medianoche en Paris	2011-039	Ruptura de Gil e Inez	1:21:15	1:22:27	0:01:12	Narrada
Medianoche en Paris	2011-040	Gil pasea	1:24:08	1:25:08	0:01:00	Descrita

## *La red urbana de Woody Allen*

Medianoche en París	2011-040	Gil aseca	1:24:08	1:25:08	0:01:00	Narrada
Medianoche en París	2011-041	Gil se reencuentra con la tendera del mercadillo	1:25:09	1:26:50	0:01:41	Narrada
Medianoche en París	2011-041	Gil se reencuentra con la tendera del mercadillo	1:25:09	1:26:50	0:01:41	Descrita
A Roma con amor	2012-001	Presentación de Roma (guardia de tráfico)	0:01:19	0:02:22	0:01:03	Descrita
A Roma con amor	2012-001	Presentación de Roma (guardia de tráfico)	0:01:19	0:02:22	0:01:03	Narrada
A Roma con amor	2012-001	Presentación de Roma (guardia de tráfico)	0:01:19	0:02:22	0:01:03	Dialogada
A Roma con amor	2012-002	Michelangelo conoce a Hayley	0:02:23	0:03:29	0:01:06	Descrita
A Roma con amor	2012-002	Michelangelo conoce a Hayley	0:02:23	0:03:29	0:01:06	Narrada
A Roma con amor	2012-003	Hayley camina y habla por teléfono	0:03:30	0:03:45	0:00:15	Descrita
A Roma con amor	2012-004	Hayley camina y habla por teléfono	0:03:30	0:03:45	0:00:15	Dialogada
A Roma con amor	2012-005	Antonio y Milly llegan a Roma	0:03:45	0:04:07	0:00:22	Dialogada
A Roma con amor	2012-005	Antonio y Milly llegan a Roma	0:03:45	0:04:07	0:00:22	Narrada
A Roma con amor	2012-006	Jonh de vacaciones en Roma	0:04:08	0:04:18	0:00:10	Descrita
A Roma con amor	2012-006	Jonh de vacaciones en Roma	0:04:08	0:04:18	0:00:10	Narrada
A Roma con amor	2012-006	Jonh de vacaciones en Roma	0:04:08	0:04:18	0:00:10	Dialogada
A Roma con amor	2012-007	Hayley y Mikel pasean	0:04:32	0:04:41	0:00:09	Descrita
A Roma con amor	2012-009	Padres de Hayley en el avión hacia Roma	0:05:13	0:06:18	0:01:05	Dialogada

A Roma con amor	2012-010	Antonio y Milly se instalan en Roma	0:06:19	0:07:50	0:01:31	Dialogada
A Roma con amor	2012-010	Antonio y Milly se instalan en Roma	0:06:19	0:07:50	0:01:31	Narrada
A Roma con amor	2012-011	Milly pregunta por una peluquería	0:07:51	0:08:11	0:00:20	Narrada
A Roma con amor	2012-012	John charla con sus amigos	0:08:12	0:08:51	0:00:39	Dialogada
A Roma con amor	2012-013	Jonh pasea y conoce a Jack	0:08:53	0:10:07	0:01:14	Descrita
A Roma con amor	2012-014	Leopoldo desayuna en familia	0:10:08	0:10:37	0:00:29	Narrada
A Roma con amor	2012-015	Leopoldo en el trabajo	0:10:56	0:11:35	0:00:39	Narrada
A Roma con amor	2012-016	Leopoldo y amigos salen del cine	0:11:36	0:12:06	0:00:30	Descrita
A Roma con amor	2012-016	Leopoldo y amigos salen del cine	0:11:36	0:12:06	0:00:30	Narrada
A Roma con amor	2012-017	Padres de Hayley en habitación de hotel	0:12:16	0:13:32	0:01:16	Descrita
A Roma con amor	2012-017	Padres de Hayley en habitación de hotel	0:12:16	0:13:32	0:01:16	Dialogada
A Roma con amor	2012-018	Mikel conoce a los padres de Hayley	0:13:33	0:15:47	0:02:14	Narrada
A Roma con amor	2012-019	Milly busca peluquería (1)	0:15:48	0:16:18	0:00:30	Descrita
A Roma con amor	2012-019	Milly busca peluquería (1)	0:15:48	0:16:18	0:00:30	Narrada
A Roma con amor	2012-020	Milly busca peluquería (2)	0:16:28	0:17:31	0:01:03	Descrita
A Roma con amor	2012-020	Milly busca peluquería (2)	0:16:28	0:17:31	0:01:03	Narrada
A Roma con amor	2012-021	Jack muestra a John donde vive	0:17:37	0:17:56	0:00:19	Descrita

## La red urbana de Woody Allen

A Roma con amor	2012-022	Milly busca peluquería (3)	0:19:15	0:19:33	0:00:18	Descrita
A Roma con amor	2012-023	Antonio recibe la visita de Anna	0:19:34	0:22:58	0:03:24	Narrada
A Roma con amor	2012-024	Jack pasea con Sally y Monica	0:28:15	0:28:41	0:00:26	Descrita
A Roma con amor	2012-025	Leopoldo acosado por la prensa (1)	0:28:54	0:29:56	0:01:02	Narrada
A Roma con amor	2012-026	Leopoldo en televisión	0:30:12	0:31:19	0:01:07	Narrada
A Roma con amor	2012-027	Padres de Hayley buscan casa de padres de Mikel	0:32:01	0:33:01	0:01:00	Descrita
A Roma con amor	2012-031	Padres de Hayley y de Mikel se conocen	0:33:02	0:33:34	0:00:32	Narrada
A Roma con amor	2012-028	Comida familiar	0:35:20	0:38:13	0:02:53	Narrada
A Roma con amor	2012-028	Comida familiar	0:35:20	0:38:13	0:02:53	Dialogada
A Roma con amor	2012-029	Milly busca el hotel	0:38:14	0:38:29	0:00:15	Descrita
A Roma con amor	2012-030	Antonio y Anna quedan con la familia	0:38:30	0:39:12	0:00:42	Narrada
A Roma con amor	2012-032	Jack y Monica de turismo	0:40:50	0:43:23	0:02:33	Dialogada
A Roma con amor	2012-032	Jack y Monica de turismo	0:40:50	0:43:23	0:02:33	Descrita
A Roma con amor	2012-033	Leopoldo tiene nuevo despacho y secretaria	0:44:11	0:44:47	0:00:36	Narrada
A Roma con amor	2012-034	Sofía quiere ir al estreno de cine	0:46:22	0:47:05	0:00:43	Narrada
A Roma con amor	2012-035	Alfombra roja	0:47:05	0:49:14	0:02:09	Descrita
A Roma con amor	2012-035	Alfombra roja	0:47:05	0:49:14	0:02:09	Narrada

A Roma con amor	2012-036	Monica con Leonardo de turismo	0:49:15	0:50:14	0:00:59	Descrita
A Roma con amor	2012-037	Milly conoce al actor	0:55:21	0:56:21	0:01:00	Narrada
A Roma con amor	2012-038	Leopoldo en desfile de moda	0:59:37	0:59:50	0:00:13	Narrada
A Roma con amor	2012-039	Leopoldo tiene preferencia en restaurante	0:59:51	1:00:21	0:00:30	Narrada
A Roma con amor	2012-040	Leopoldo se acuesta con varias mujeres	1:00:22	1:00:53	0:00:31	Narrada
A Roma con amor	2012-041	Termas romanas	1:02:09	1:04:05	0:01:56	Descrita
A Roma con amor	2012-041	Termas romanas	1:02:09	1:04:05	0:01:56	Dialogada
A Roma con amor	2012-042	Primera ópera en ducha	1:07:01	1:08:54	0:01:53	Narrada
A Roma con amor	2012-043	Anna es reconocida	1:09:52	1:11:00	0:01:08	Narrada
A Roma con amor	2012-044	Antonio y Anna intiman	1:12:10	1:12:58	0:00:48	Narrada
A Roma con amor	2012-045	Leopoldo acosado por la prensa (2)	1:17:48	1:18:38	0:00:50	Descrita
A Roma con amor	2012-045	Leopoldo acosado por la prensa (2)	1:17:48	1:18:38	0:00:50	Narrada
A Roma con amor	2012-047	Milly y actor en el hotel	1:21:23	1:24:18	0:02:55	Narrada
A Roma con amor	2012-048	Jack y Monica en besan en el parque	1:24:19	1:25:36	0:01:17	Narrada
A Roma con amor	2012-048	Jack y Monica en besan en el parque	1:24:19	1:25:36	0:01:17	Descrita
A Roma con amor	2012-049	La prensa cambia de objetivo	1:25:37	1:26:38	0:01:01	Narrada
A Roma con amor	2012-050	Jack, Sally y Monica almuerzan en la playa	1:27:04	1:28:24	0:01:20	Dialogada



## *La red urbana de Woody Allen*

A Roma con amor	2012-050	Jack, Sally y Monica almuerzan en la playa	1:27:04	1:28:24	0:01:20	Descrita
A Roma con amor	2012-051	Milly y actor asaltados en el hotel	1:32:52	1:34:36	0:01:44	Narrada
A Roma con amor	2012-053	John y Jack pasean	1:34:37	1:35:41	0:01:04	Descrita
A Roma con amor	2012-053	John y Jack pasean	1:34:37	1:35:41	0:01:04	Narrada
A Roma con amor	2012-054	Leopoldo y Sofia pasean	1:35:42	1:38:51	0:03:09	Descrita
A Roma con amor	2012-054	Leopoldo y Sofia pasean	1:35:42	1:38:51	0:03:09	Narrada
A Roma con amor	2012-055	Antonio y Milly se reencuentran	1:38:52	1:40:37	0:01:45	Narrada
A Roma con amor	2012-055	Antonio y Milly se reencuentran	1:38:52	1:40:37	0:01:45	Dialogada
A Roma con amor	2012-056	Éxito de la ópera	1:44:10	1:45:33	0:01:23	Narrada
A Roma con amor	2012-057	Final en Piazza Spagna	1:46:30	1:47:36	0:01:06	Descrita
A Roma con amor	2012-057	Final en Piazza Spagna	1:46:30	1:47:36	0:01:06	Narrada

## 9.2. Plantilla de análisis: secuencias dialogadas

Titulo película:							
Id. Secuencia:	xxxx-xxx	Min. Inicial:		Min. final:		Duración:	
Descripción:							
Ciudad dialogada:		Ciudad marco:		Localización:		Tiempo:	
Diálogo:						Emisor:	
Sonido (Voz):	(In / Off)			Tono:	(Literal / Irónico / Metafórico)		
Interpretación del diálogo en contexto:							
Connotación:				Tipo de espacio:	(Físico / Funcional / Sociocultural / Urbano)		

### 9.3. Plantilla de análisis: secuencias descritas

Titulo película:							
Id. Secuencia:	xxxx-xxx	Min. Inicial:		Min. final:		Duración:	
Descripción:							
Tipo descripción:	(Descripción discursiva / Descripción actancial contextual / Descripción actancial conductual)						
Ratio:				Tipo película:	(Blanco y negro / Color)		
Sonido (Voz):	(In / Off)	Música:	(In / Off)	Sonido (Ambiente):		Efectos:	
Ciudad marco:		Localización:		Tipo localización:	(Int. / Ext.)	Tiempo:	
Tipo montaje:	(Interno / Externo)			Nº total planos:			
Id. plano:	xxxx-xxx-xx	Escala:		Angulación:		Movimiento ext.:	

# 9.4. Plantilla de análisis: secuencias narradas

Titulo película:							
Id. Secuencia:	xxxx-xxx	Min. Inicial:		Min. final:		Duración:	
Descripción:							
Ciudad marco:		Localización:		Tipo localización:		Tiempo:	
Identificación:		Magnitud:		Calificación:		Ciudad narrada:	
Suceso:	1						
Personaje:		Tipo espacio:	2	Función ciudad:	3	Rol ciudad:	4

1 Una secuencia puede tener más de un suceso descriptor del entramado urbano.

2 Tipo de espacio: Físico / Funcional / Sociocultural / Urbano

3 Función de la ciudad en el suceso: Contextual / Conductual. De la funcionalidad dependerá el rol que la ciudad tome.

4 Rol de la ciudad: descriptor cuando la funcionalidad es contextual. Actor, inductor de la acción. modificador o conservador cuando la funcionalidad es conductual.



*Donde fueres, haz lo que vieres.*

